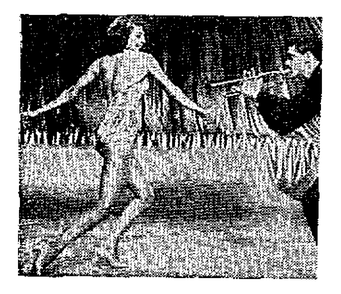
CAHIERS DU CINÉMA



107 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● MAI 1960 ★ 107

NOTRE COUVERTURE



Cyd Charisse dans **PARTY GIRL**, l'un des plus beaux films de Nicholas Ray.

Ne manquez pas de prendre page 43

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

MAI 1960 Tome XVIII. — N° 107

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



MES DÉBOIRES EN EUROPE

par Robert Aldrich

Mes deux derniers films ont été assez sévèrement critiqués. En fait je crois qu'ils étaient plutôt mauvais. Mais je ne veux pas écrire une apologie. Si je me lance pourtant dans une discussion, c'est dans l'espoir de découvrir les raisons de mon échec et aussi, indirectement, pour évoquer quelques-uns des problèmes et des difficultés que doit affronter un metteur en scène américain travaillant en Europe. Ces quelques réflexions n'ont d'autre but, en quelque sorte, que de déblayer le terrain pour mes successeurs, de leur permettre de surmonter au plus vite ces difficultés et de se concentrer sur l'essentiel, le film à tourner. Avec l'importante grève qui vient d'affecter Hollywood, nos metteurs en scène auront de plus en plus tendance à s'exiler et à poursuivre leur carrière à l'étranger.

De toute façon, je n'oublie pas ce que je dois aux journalistes français et italiens qui se sont montrés bien plus aimables et compréhensifs à mon égard que leurs confrères américains. Je ne cherche pas à m'expliquer pourquoi il en est ainsi. Je n'irai pas non plus répéter le vieux dicton que nul n'est prophète en son pays. Je suis fermement convaincu qu'un bon film peut transcender toutes les frontières. Il y a pourtant des différences de goût et de perspective qu'on ne saurait ignorer. Les articles français sur mon œuvre, favorables ou défavorables, m'ont beaucoup aidé à ouvrir les yeux sur le contenu général et les tendances de mon œuvre. Mon admiration pour les films étrangers, ma conviction que nous vivons sur une seule et même planète, m'avaient depuis longtemps donné l'envie de travailler à l'étranger. Mes propres difficultés à Hollywood, disputes avec les pro-

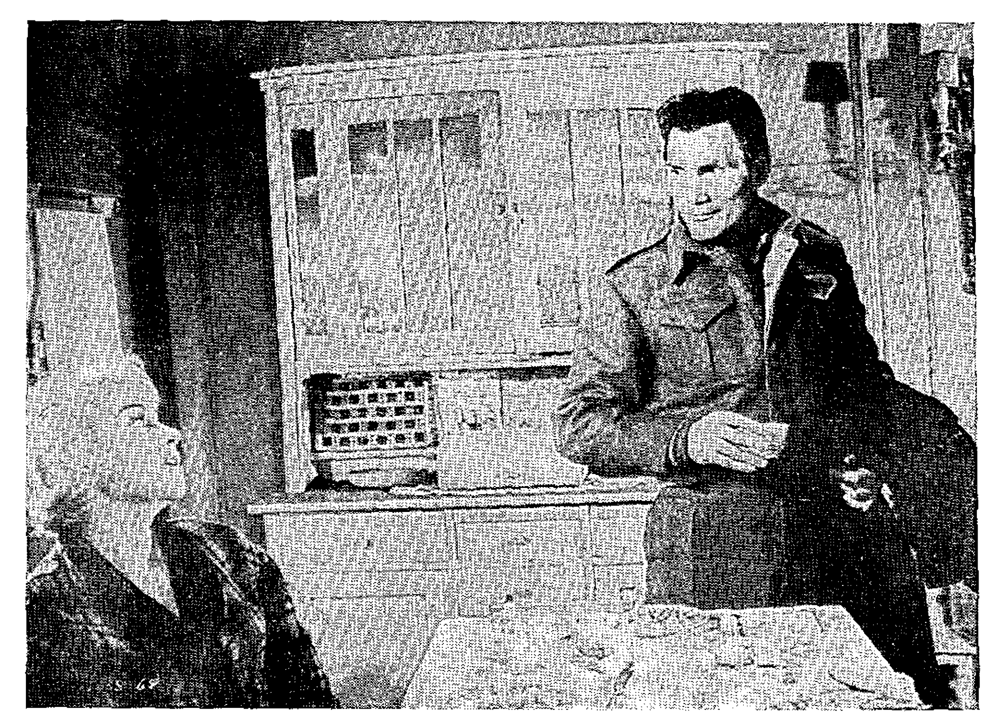
ducteurs, manque de standing commercial, etc., contribuèrent à me faire accepter avec joie deux offres de films pour des firmes anglaises, l'un à tourner entièrement à Berlin-Ouest, l'autre en Grèce et à Londres. Il s'agit évidemment de *Ten Seconds to Hell (Tout près de Satan)* et *The Angry Hills (Trahison à Athènes)*.

Dans une large mesure, je dois accepter la responsabilité de ces deux films. Je les traiterai chacun séparément et ensuite je ferai le résumé de ce qui a échappé à mon contrôle. Commençons par le premier en date, *Ten Seconds to Hell*. Mon principal ennui vint du script. J'y avais travaillé en collaboration avec un écrivain de télévision, en m'inspirant du roman de Lawrence Bachman « The Phoenix » qui me paraissait une intéressante étude des conséquences de la guerre et de l'écroulement des valeurs morales. Finalement nous n'aboutîmes qu'à un script verbeux, beaucoup trop long, superficiellement philosophique — je connais ma tendance à me perdre dans les bavardages, c'est un défaut dont j'ai de la peine à me débarrasser. L'attention scrupuleuse de certains critiques français a permis de voir la continuité qui existait entre ce film et certains thèmes antérieurs de mon œuvre, notamment l'opposition du héros et de l'anti-héros, chacun méritant également notre attention, même si l'un défend nécessairement une cause mauvaise. Peut-être une trop grande conscience de cet antagonisme m'a-t-elle conduit à perdre un peu de ma puissance de frappe.

N'importe, le film ne pouvait pas être réussi. Et cela n'a aucun rapport avec les problèmes de tournage en Europe. Un facteur supplémentaire n'a pas moins contribué à mon échec. Je venais de tourner deux bons films avec Jack Palance : *The Big Knife* et *Attack*. Malheureusement mes rapports avec Palance étaient devenus très tendus, et comme il tenait le rôle principal, je ne pus le diriger à ma guise. Cette rupture et ce manque de confiance de ma part nuirent beaucoup à l'équilibre général. C'est ma faute : je n'ai pas su le manœuvrer et l'amener à aimer et sentir comme je le désirais. D'où le résultat que son personnage fut en partie éclipsé par celui de Jeff Chandler, l'implacable anti-héros. Toute la signification du film était par terre. Et le film lui-même.

Matériellement, j'ai travaillé dans les meilleures conditions, j'ai tourné dans les excellents studios U.F.A., techniciens et équipement étaient de premier ordre ; nous avons produit un film étonnamment bon marché. Au début, j'ai eu des difficultés à souder les efforts de mes divers collaborateurs, l'opérateur américain Ernest Laszlo, les assistants anglais, les accessoiristes allemands. Au bout de deux semaines de tournage ces difficultés étaient résolues. Les seuls petits ennuis qui se produisaient de temps à autre venaient de ma difficulté à adapter mes méthodes de tournage au style habituel des techniciens allemands. Malgré l'excellent travail de notre décorateur Ken Adams, nous nous heurtions constamment à l'entêtement des artisans allemands à construire des décors non escamotables. Presque aucune cloison ne pouvait coulisser afin de permettre tel ou tel angle de prise de vues. Il en résulta beaucoup de retard et des tracas, tous évitables avec une autre méthode de travail. Par ailleurs, j'aime travailler avec une petite grue pour les scènes d'intérieur. U.F.A. n'en possédait qu'un spécimen trop vieux, peu maniable, et rarement utilisé. D'où un retard supplémentaire. Il y avait en outre les difficultés de langage. Mais dans l'ensemble, je garde le meilleur souvenir de mon passage dans les studios allemands, et y retravaillerai volontiers. De préférence en hiver, où les techniciens disponibles sont plus nombreux (en été tout le monde est occupé sur des films allemands).

Mais tout cela n'explique pas mon échec. En vérité je me suis heurté, outre mes erreurs dans le choix du sujet et des acteurs, aux mêmes impedimenta qui devaient couler mon film suivant *The Angry Hills*, j'y reviendrai à la fin en tirant les conclusions de mes deux expériences européennes. Pour *Angry Hills*, dès le départ, j'ai eu des ennuis : par suite d'engagements stricts, j'ai dû me lancer dans le tournage avec un script rédigé seulement dans son premier tiers. Les répétitions



Martine Carol et Jack Palance dans *Ten Seconds to Hell* (*Tout près de Satan*), de Robert Aldrich.

furent sporadiques, nous ne savions pas très bien où nous allions. Le film démarra trop rapidement. Et le roman de Léon Uris qui servit de base et sur lequel l'auteur lui-même effectua certaines transformations, manquait de vérité. Prétendant décrire la résistance grecque à l'occupant allemand au cours de la dernière guerre, il lui était difficile de bien traiter son sujet, n'ayant jamais mis les pieds dans ce pays. D'où le peu de crédibilité du récit. Certes Uris fit un bref voyage en Grèce à la veille du tournage, mais il ne pouvait en si peu de temps découvrir le caractère véritable de cette terre magnifique et torturée.

Moi-même je me révélai incapable d'établir un véritable contact humain avec mon interprète principal, Robert Mitchum. Je l'ai vu jouer dans trop d'excellents films pour en rejeter le blâme sur lui. Je fus le seul responsable : nous n'avions pas de script bien préparé, Mitchum ne pouvait pas « sentir » son personnage. La mesquinerie, les pointes continuelles, l'esprit peu coopératif de mon producteur Raymond Stross, n'arrangèrent pas les choses. L'équipe technique anglaise fit de l'excellent travail, en dépit de l'avis contraire du responsable du studio qui m'avait expliqué qu'on ne pouvait rien tirer des Anglais, naturellement paresseux. Nous nous entendîmes à merveille et la population grecque fut pour nous d'une rare gentillesse. Peut-être moi Américain je ne pouvais pas réellement retrouver le climat d'un pays occupé, malgré mon affinité naturelle avec le thème central du film, les débuts d'une prise de conscience chez un Américain essentiellement cynique et égoïste, au contact d'autrui.

*

Maintenant, il me faut tirer les conclusions. L'échec de mes deux films européens est dû pour une bonne part au fait que le contrôle final de mon travail m'a échappé. Et la situation est pire que chez nous. Même si je dois admettre qu'en général le metteur en scène (fût-il américain) est traité avec beaucoup plus de respect et de déférence que n'importe où au monde, l'ouvrage, du moins s'il s'agit d'un metteur en scène américain, lui est retiré des mains dès le dernier jour de tournage, et cela par contrat. C'est alors qu'interviennent des tiers, souvent des personnes avec qui vous vous êtes bagarré en cours de tournage, et qui sont ravies de vous rendre la monnaie de votre pièce. Les résultats de pareille façon de procéder sont aisément prévisibles et lamentables. Je parle ici en général. Je sais que mes deux films n'auraient peut-être jamais été bien bons. Mais dans d'autres conditions ils auraient tout de même été plus acceptables et représentatifs de mes efforts.

Ma version de *Ten Seconds to Hell* durait 131 minutes ; on ne vous en a montré que 89 minutes. Naturellement, toute la cohésion et l'essentiel du sens de mon film ont disparu. *Angry Hills*, dans ma version, durait un peu moins de deux heures. La version commercialisée dépasse à peine 90 minutes. La conclusion s'impose. On me demandera : cela ne vous est donc jamais arrivé en Amérique ? Je répondrai, oui certes, mais en ce qui me concerne, et dans une large proportion, j'ai toujours pu garder le contrôle pour autant qu'un film peut être monté, accompagné de musique, doublé, présenté en preview et re-monté avant d'être soumis



Stanley Baker, Marius Goring, Theodore Bikel et Jackie Lane dans *The Angry Hills* (*Trahison à Athènes*).

à cet arbitre suprême, le producteur, bras droit du Seigneur et ultime arbitre. Du moins le metteur en scène au cours des previews acquiert-il une idée des réactions des spectateurs et peut-il s'en prévaloir auprès du producteur. Dans de tels cas le film passe sans trop de modifications. Malheureusement en Europe, les facteurs de temps et d'éloignement entrent en ligne de compte, le metteur en scène américain, fût-il très célèbre (et ce n'est pas mon cas), est livré pieds et poings liés au bon vouloir de son producteur européen.

Le plus lamentable, c'est que les distributeurs prêtent volontiers main forte à cette boucherie des producteurs. Récemment, j'ai pu voir un très bon film de John Ford, *Gideon's Day (Inspecteur de Service)*, tourné en Angleterre, et réduit impitoyablement à 55 minutes par les distributeurs américains pour pouvoir l'inclure dans un double programme. On se dit que si de telles aventures peuvent arriver à John Ford, vous pouvez aussi bien en être la victime. C'est sinistre.

*

Comment s'en sortir ? Il y a une solution. Si tous les metteurs en scène américains qui projettent de travailler en Europe s'associaient et exigeaient collectivement qu'il leur soit garanti par contrat d'avoir le dernier regard sur le montage final (incluant montage proprement dit, musique d'accompagnement, doublage et previews jusqu'à la copie standard qui sera livrée aux distributeurs), tout ce gaspillage de temps, d'énergie et de talent, pourrait être évité. Avec un tel système le distributeur serait obligé d'accepter un film complètement achevé et déjà essayé auprès des spectateurs. Tel est à mon avis le seul moyen de sortir de l'impasse.

Qu'ajouter ? J'ai déjà connu des échecs et probablement en connaîtrai-je d'autres. Le cinéma est mon métier, j'ai bien l'intention de continuer à faire des films. J'ai plusieurs projets. C'est la seule façon de s'en tirer dans cette période difficile pour le cinéma américain. Je nommerai un peu plus loin quelques-uns de ces projets. Mais en dépit de ce qui m'est arrivé en Europe, j'ai l'intention d'y retourner un jour (et de toute façon un mauvais film est toujours la seule responsabilité du metteur en scène, quels que soient les facteurs extérieurs). Le film est avant tout un moyen d'échange et Hollywood a toujours joué un rôle capital dans ces échanges. Les grands du cinéma sont un jour ou l'autre passés par la Californie. Et, en sens inverse, de plus en plus de metteurs en scène américains iront travailler à l'étranger.

Dès avril, je me lance dans une production de Kirk Douglas pour sa firme Bryna : un western avec Douglas, Rock Hudson et peut-être Ava Gardner. Ça s'appellera *Showdown at Crazy Horse* ; on tournera au Mexique. On pensera un peu à *Vera Cruz*, avec à nouveau deux hommes qui se dressent l'un contre l'autre au service de causes différentes. Je pense pouvoir travailler en toute liberté. Le film s'achèvera en juillet et ensuite j'enchaînerai sur *The Ferrari Story*, que je réaliserai en Italie : c'est l'histoire d'un gangster américain libéré de sa prison pour aider les Alliés au cours du débarquement en Sicile. Il se révèle un homme mais se voit refuser son visa de retour aux Etats-Unis et n'ayant aucune chance de montrer qu'il a changé, n'ayant plus de cause à servir, il meurt.

J'ai encore d'autres projets, car en tant qu'indépendant je dois me tenir toujours prêt à aller n'importe où et à travailler au gré des offres qui se présentent. Nous en reparlerons..

Robert ALDRICH.



Raymond Meunier (Monseigneur), Philippe Leroy (Manu), Jean Kéraudy (Roland), Mark Michel (Gaspard) et Michel Constantin (Geo) dans *Le Trou*, de Jacques Becker,

LE PLUS GRAND FILM FRANÇAIS

par Jean-Pierre Melville

Quand le noble Philippe Leroy-Beaulieu, le pathétique Mark Michel, l'admirable, l'adorable Jean Kéraudy me disent, l'un après l'autre, alors que je les félicite : « Ce n'est pas nous, nous n'avons rien été, c'est Monsieur Becker qui a tout fait... » Et Raymond Meunier dont la paupière inférieure tremble, quand je l'assure que sa création le classe parmi les meilleurs acteurs français.

Quand José Giovanni me répète pendant les mois de préparation du script : « Tu sais, ce Jacques, il est diabolique !... Il a trouvé un truc terrible, mais terrible, pour la scène où... (suit le récit d'une séquence)... Quel auteur, mon vieux ! Quel auteur !... » Puis, pendant les mois de tournage : « Ce Jacques, mon vieux, c'est un rouleau compresseur, un bulldozer ! À la neuvième reprise, X... était vidé : à la dix-huitième, mon vieux, à la dix-huitième, il lui a fait faire ce qu'il voulait... »

Quand Ghislain Cloquet me dit : « Jacques savait exactement ce qu'il voulait. Les premiers jours furent très difficiles pour moi. Après, j'ai suivi Jacques... Tout a très bien marché... »

Quand Rino Mondolini, au bord de l'abandon au moment de livrer son décor, me confiait : « Il est trop dur, Monsieur Becker, il est trop dur ! Il me chicane sur tous les détails du décor ! Il a voulu les murs de la cellule en ciment ! Il veut que sa prison soit propre ! Il me fait changer tous les tuyaux, toutes les conduites du couloir... »

Quand Silberman, le producteur, après la mort de son metteur en scène, refuse au distributeur de couper ne serait-ce qu'une image du film pour en faciliter l'exploitation.

Quand, enfin, Jean Becker mesure le générique final et le minute à partir de la *Mélodie en la mineur* de Rubinstein, au piano, et que l'on s'aperçoit qu'aucune autre musique n'aurait pu, ni plus douloureusement ni plus admirablement, finir le film et clore cette chose étonnamment infime et importante qu'est la vie d'un homme exemplaire, il faut, avant de parler d'une de ses œuvres, parler de cet homme.

⁂

Il était beau comme un dieu, ou comme un diable; d'une beauté étrange et magnifique. Il avait dû entendre, comme Alexandre, la prêtresse de Delphes lui dire : « Mon fils, rien ne peut te résister ». Le front haut, les cheveux abondants, plus près chaque jour du blanc pur, le nez long et droit, seigneurial, réclament justement pour son équilibre une moustache guerrière, touffue, recouvrant une bouche à la Toulouse-Lautrec, moustache sans cesse lissée par une main de bronze qu'on aurait dit sculptée par Rodin. Ses yeux (mais, au fait, ses yeux étaient-ils gris ?) perçants, faisant le point comme un Pantachar ou un Cook, cernés jusqu'aux pommettes, exprimant une intelligence et une ingéniosité autour desquelles il avait construit sa force.

Un peu un Barbey d'Aurevilly croisé de Tzigane ou le fils que Tarass Boulba aurait eu d'une princesse d'Occident.

Car l'observateur critique pouvait déceler dans cette créature si bien racée, une pointe de ruse dont il savait d'ailleurs, à l'occasion, assez adroitement jouer.

Au vrai : d'une origine anglo-saxonne, mais plus beau que n'est jamais un Britannique. Peut-être portait-il en lui la trace d'un voyage de Leczinski, ou les vestiges d'un droit de jambage.

Avec cela, sa voix grave laissant parfois échapper une hésitation, une façon de tourner sept fois sa langue dans sa bouche, qui n'était sans doute pas volontaire, mais par laquelle il réussissait à dire, à traduire exactement sa pensée, portant à son arc toutes les cordes possibles — et parfois inattendues — laissant à son interlocuteur la seule force d'acquiescer.



Il avait cinquante-deux ans quand sa maîtrise, sa maturité, lui dictèrent de faire un film immense, où tous les aspects essentiels de l'homme allaient être traités : la dignité, le courage, la fraternité, l'intelligence, la noblesse, le respect et la honte. Il n'existe que deux cadres pour une telle aventure : la guerre et la prison, parce que — je m'en excuse auprès des dames (que j'aime beaucoup), et si même Madame Françoise Giroud ne partage pas mon avis — parce que, dans ces deux circonstances seulement, l'homme est *sans femme*, même s'il y pense sans cesse, et

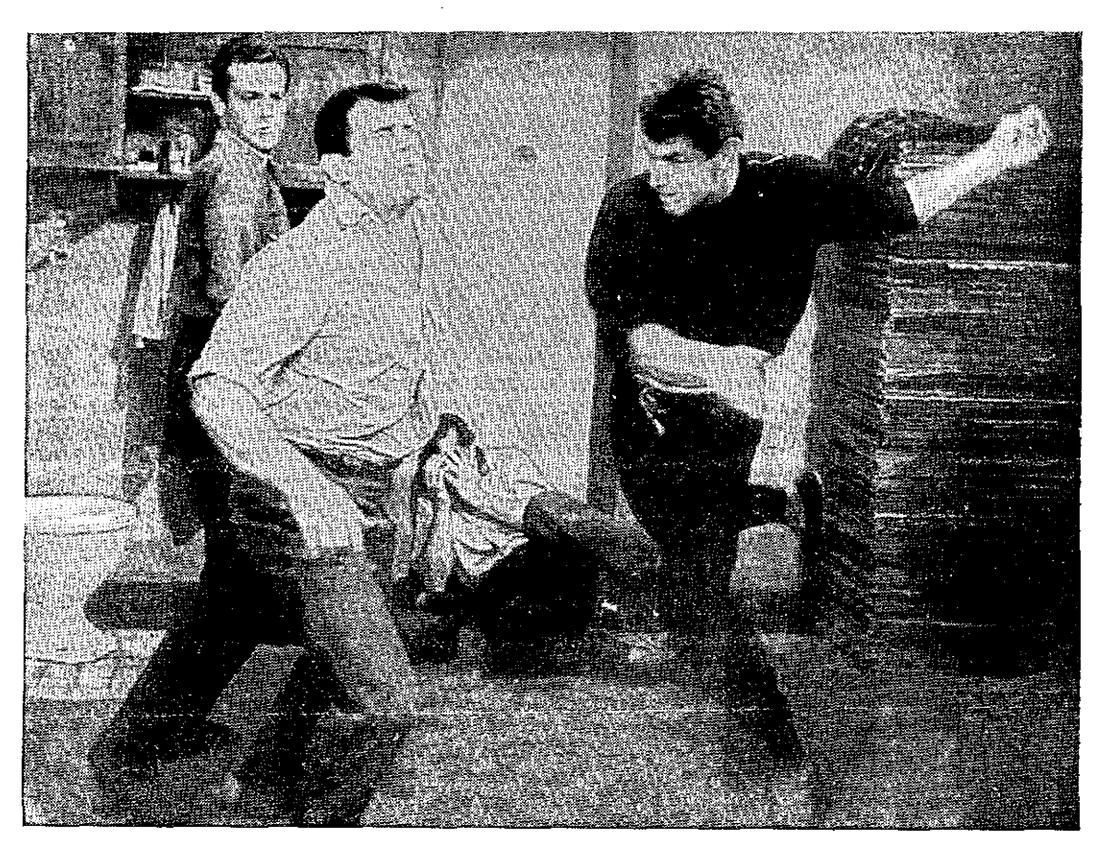
qu'il ne peut se sublimer qu'en dehors de ses désirs, de sa libido et de ses complexes.

A la guerre ou en prison, le plus beau ne fait pas plus l'amour que le plus laid, le plus entreprenant que le plus timide, le plus cynique que le plus tendre. Et c'est cette absence de compétition, de rivalité, qui rend les hommes vraiment virils. J'ai fait longtemps la guerre, et suffisamment de prison pour savoir de quoi je parle. Mais, et les homosexuels ? Eux, ne sont pas à l'abri du désir et des besoins sexuels ! Justement, à la guerre comme en prison, un homosexuel ne peut jamais être complètement viril, voyez la scène du petit ménage de plombiers : elle est vraie.

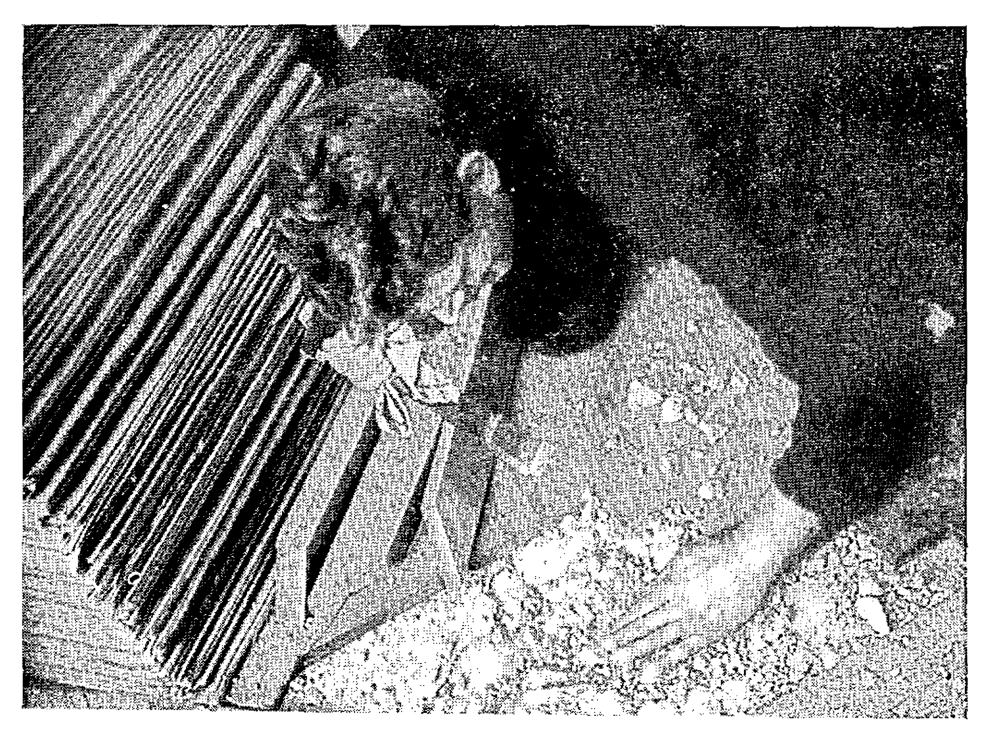
Le livre « Le Trou » est choisi. Son auteur, José Giovanni — le Manu Borelli du film — est un homme d'une origine absolument opposée à celle de Becker. Méditerranéen (je n'aime pas le mot « Latin ») dont la noblesse d'Insulaire, l'orgueil, l'ont petit à petit conduit à la révolte et à l'associabilité, écrivain-né, peint l'univers des prisons et des hommes qui y vivent, comme personne avant lui ne l'a fait, (lisez « L'Excommunié »).

Rien, dans le passé de Becker, qui ressemble, de près ou de loin, à une expérience personnelle basée sur la promiscuité des prisons.

Et c'est là que l'histoire commence.



Philippe Leroy, à gauche, et Michel Constantin, à droite, dans *Le Trou.*



Michel Constantin, dans *Le Trou.*

*
* *

Pendant des mois, il va, par le seul truchement de ses cogitations, de ses conversations, de son travail, de son extraordinaire don de divination, construire cette prison de béton et de fer.

Ici une parenthèse — Becker est mort d'un hémochromatome qui, depuis sa naissance, formait l'essentiel de sa complexion physique. — Autrement dit, son organisme fabriquait sans cesse du fer, qu'il ne pouvait éliminer. Depuis trois ans, il connaissait son mal et son destin qui, proche ou lointain, le condamnait à mourir changé en statue de fer.

Or, c'est justement pendant ces mois terribles où, lentement, les uns après les autres, tous ses organes furent littéralement dévorés par le fer, que Becker a construit un film où l'acier tient un si grand rôle : le tain du petit éclat de miroir, les clefs, les barreaux, la lime, le regard de Manu, le pied de châlit, la barre à mines. Sa résistance héroïque, son refus d'abandonner une séance de mixage, alors qu'il est victime d'une embolie pulmonaire, avaient déjà fait de lui un homme de fer, avant que le froid et le gris de la mort ne l'aient étendu, beau comme seuls ceux qui l'ont vu le savent, un dimanche de février.

Comme il est difficile de parler de ce film sans, toujours, revenir à lui.

Comment dire que les 1.300 plans qui le composent, ne furent, ne pouvaient être que de lui. Rappelez-vous celui-là où, dans la première galerie, après la ronde de Paul Prébois, on voit, en deux secondes, le visage de Roland passer très vite, puis le cadre vide, puis le visage de Manu. Pensez à la façon dont il a pu être conçu, ce plan, puis tourné, puis monté, entre deux autres.



Jean Kéraudy, dans *Le Trou.*

Revoyez la main de Roland étreignant celle de Geo après l'éboulement, et cette phrase, quelques secondes plus tard, de Roland à Geo, tous deux en train de se laver sous la veilleuse blafarde : « Pas vrai, Geo, qu'on en a mis un coup ? »

Pourrons-nous jamais oublier le « Pauvre Gaspard » de la fin ?

L'ambiguïté diaboliquement calculée du motif de la trahison. Ces garçons d'hôtel qui ouvrent et ferment des portes. Le « Sages en route ! » d'Eddy Rasimi. Les cadres que Gilbert Chain coule comme une course de bielle. Le gros plan de la cravate que noue Manu au cou de Monseigneur, trois secondes avant l'horreur du plus extraordinaire moment cinématographique que j'ai jamais connu. Le passage de Bervil, sans un regard pour Gaspard ni pour ceux que ce dernier vient de trahir. La course lyrique à travers les égouts. Le taxi dans le crépuscule du matin. La percée du sol de la cellule. Le sablier (« Suprême », dit Monseigneur).

La voix de Becker remplaçant pour un plan celle de Geo. Les paroles, écrites par le réalisateur (dans aucune langue connue) de la chanson — toujours la *Mélodie en la mineur* de Rubinstein — hurlé la nuit par Durrieu, comme un cri de révolte et de désespoir, et la sortie de cellule de ce dernier, traîné par les gardiens.

Et les détails : le veston blazer de Gaspard, le pantalon de Geo, la coccinelle jetée à l'araignée, Manu debout sur les épaules de Roland, le guidant pour contourner le pilier...

Pourquoi cette œuvre, si totalement dénuée de la moindre référence religieuse (1) est-elle si près de nous faire croire qu'il y a quelque chose de divin

(1) Si ce n'est que Monseigneur est neveu d'évêque.

chez l'homme : Manu est beau comme un dieu grec, et Roland, de ses doigts coupés, crée le monde... de l'évasion et de la liberté.

Mais le diable aussi est présent. Cet ange asexué (je sais que c'est un pléonasme), ce Lucifer beau comme une fille, au charme duquel le Directeur ne reste pas insensible. Et ces deux fouilles (surtout celle de la nuit), effectuées par quelques démons vêtus de blouses, portant la courte échelle des abîmes, chère aux peintres démoniaques.

Un soir, Becker m'avait confié son idée de remplacer la petite Spaak, dans la scène du parloir, par un éphèbe. (A son retour en cellule, Gaspard n'aurait rien dit, laissant croire aux autres qu'il venait de recevoir la visite de sa maîtresse, mais éclairant ainsi le spectateur d'une façon trop précise sur l'âme de Gaspard, et lui annonçant en quelque sorte sa prochaine trahison). Il avait ensuite renoncé à cet épisode.

Combien faudrait-il de pages pour énumérer les merveilles de ce chef-d'œuvre, de ce film que je considère — *et là je pèse bien attentivement mes mots* — comme le plus grand film français de tous les temps ?

Je ne crois pas que Becker puisse être considéré comme un élève de Renoir — étant un maître il ne pouvait être un élève — mais je suis sûr qu'il avait gardé de *La Grande illusion* quelques nostalgies obsessionnelles, d'où les références (les bruits de gamelles, le corps de Monseigneur et son sourire avant de disparaître dans la trappe, comme Carette ; Manu, de Boëldieu, etc.)

Et je repense à ce jeune officier anglais (Jacques Becker lui-même), brisant son bracelet-montre d'un coup de talon pour que les Allemands ne le lui prennent pas, alors que Gaspard veut garder son briquet.

« Arthur », le gardien allemand *humain a son* équivalence dans Monsieur Grinval (Coquelin).

Spaak (l'auteur de *La Grande illusion* avec Renoir) voit aujourd'hui sa fille être la seule femme du *Trou*. Dita Parlo sait-elle la mort de ce jeune assistant mélomane, devenu, depuis la sortie de ce film, notre plus grand metteur en scène ?

Pendant dix minutes, à la sortie du Marignan, le soir de la Première, René Clément a sangloté près de moi, répétant : « Excusez-moi, j'ai trop de chagrin... »

Je comprend Jean Kéraudy, s'écroulant auprès du corps de Jacques et baisant ses pieds.

L'amour et l'humilité sont, maintenant, les deux seuls sentiments que nous pourrons *nourrir à* l'égard de ce beau jeune homme gris, aussi peu mort, pour nous, pendant son mixage, que Molière n'est mort sur scène, dans son fauteuil.

Jacques...

Jean-Pierre MELVILLE.

LE TROU, film français de JACQUES BECKER. *Scénario :* Jacques Becker, José Giovanni, Jean Aurel, d'après le roman de José Giovanni. *Images :* Ghislain Cloquet. *Décors :* Rino Mondellini. *Son :* Pierre Calvet. *Illustration sonore :* Philippe Arthuys. *Interprétation :* Michel Constantin, Jean Kéraudy, Philippe Leroy, Raymond Meunier, Mark Michel, André Bervil, Jean-Paul Coquelin, Eddy Rasimi. *Production :* Play Art. — Filmsonor (Paris). — Titanus (Rome), 1959. *Distribution :* Cinédis.

LA RÉPONSE DE NICHOLAS RAY

par Fereydoun Hoveyda

Vous croyez donc que les déplaisirs et les plus mortelles douleurs ne se cachent pas sous la pourpre ?

BOSSUET.

Nous attendions avec impatience, depuis novembre 1958, une suite à l'entretien un peu décousu que l'auteur de *Rebel without a cause* avait accordé aux CAHIERS (1). Cette suite, Nicholas Ray vient enfin de nous la donner ; et sous la forme la plus parfaite possible : celle d'un film admirable.

Un scénario égyptien.

Il s'agit pourtant, je l'accorde volontiers à ses détracteurs, d'une œuvre de commande, tournée d'après un script imposé. Connaissant les démêlés de quelques réalisateurs avec la M.G.M. et les méthodes de travail de producteurs tels que Joe Pasternak, on devine aisément que Nicholas Ray n'a pas eu la possibilité d'introduire grand changement dans le scénario, ni de modifier quoi que ce soit après le tournage. A qui la transposerait en termes littéraires, l'histoire tirée, par George Wells (à qui manque sûrement le Herbert du génie), d'une nouvelle de Leo Katcher, paraîtrait ridicule et stupide. Cela aussi j'en conviens ; mais allons-nous au cinéma pour traduire en mots les images que nous voyons ? Je me garderai donc bien de résumer le sujet de *Party Girl* autrement que ne le font la SEMAINE DE PARIS OU l'OFFICIEL DES SPECTACLES, c'est-à-dire par des formules lapidaires du genre : « *Rivalité de gangsters dans le Chicago des années* 1930 » ou si vous aimez les précisions : « *Epris sincèrement d'une jeune danseuse, un avocat-gangster parvient à retrouver le chemin du devoir* ». Notons au passage le goût constant de notre auteur pour les situations mélodramatiques chères aux scénaristes des films égyptiens : la rencontre d'une gitane ardente ramène le bohémien égaré dans le droit chemin ; l'amour d'une Suédoise émigrée intègre à la société un cow-boy asocial ; une jeune fille arrive à donner une cause à un rebelle, etc. Ainsi réduit, le sujet de *Party Girl* reste donc bien dans la ligne de tous les films de Nicholas Ray. En voilà assez pour l'histoire. Venant après *Les Nuits de Chicago, Scarface* et une longue lignée de films de gangsters, *Party Girl* pourrait donner lieu, après une vision superficielle, à de nombreuses comparaisons oiseuses qui ne prouveraient qu'une seule chose : celui qui s'y livre fréquente la Cinémathèque. On pourrait ajouter que, Robert Taylor ayant tenu la vedette dans *Johnny Eager,* Nicholas Ray a démarqué Mervyn Le Roy. En dépit de tout cela, ou peut-être même à cause de tout cela, le nouveau film de Ray prouve la maîtrise de son auteur et démontre par l'évidence la nature même d'un art encore ignoré, ainsi que dirait notre ami Mourlet qui pourtant n'éprouve pas une grande admiration pour ce cinémascope en métrocolor.

Le sujet de *Party Girl* est idiot. Et alors ? Si les péripéties des récits qui se déroulent sur les écrans constituaient le substrat de l'œuvre cinématographique, il n'y aurait plus qu'à annexer le Septième Art à la littérature, à se contenter d'illustrer des romans et des nou-

(1) CAHIERS DU CINEMA numéro 89.

velles (c'est d'ailleurs le cas de bon nombre de films que nous ne tenons pas en estime), et à abandonner les colonnes des CAHIERS aux critiques littéraires. Je n'entends pas rouvrir ici une vieille querelle, sans objet et sans intérêt. Mais, avec la régularité d'une horloge, quelques critiques s'obstinent à revenir sur la nécessité de ne pas perdre de vue l'importance du scénario, de l'interprétation et du système de production. Pourquoi ne pas tenir compte, également, pendant qu'on y est, de l'influence des astres ?

Bien sûr, le cinéma est à la fois technique, industrie et art, et, comme tout art, fait des emprunts à d'autres arts. Mais je ne sache pas que la variété des systèmes de production et des types de sujets empêche des chefs-d'œuvre de nous parvenir de toutes les latitudes. Cette digression ne nous éloigne pas de notre propos. Car justement *Party Girl* vient, à point nommé, nous rappeler que ce qui constitue l'essence du cinéma ce n'est rien autre que la mise en scène, à travers laquelle tout s'exprime à l'écran et qui, comme par magie, transforme un scénario imposé et écrit par un autre en véritable film d'auteur.

Or, pourpre et tapis persans

Ce qui frappe d'emblée dans *Party Girl,* affublé du titre imbécile de *Traquenard,* c'est l'aisance élégante de son déroulement, l'unité parfaite de son esthétique et l'évidence dépouillée de son propos. On retrouve le besoin d'expression directe et immédiate de Ray, ainsi que sa technique *discontinue* qui refuse les conventions. Comme dans les précédents films de notre auteur, les faux raccords abondent. Les séquences évoquant la guérison de l'avocat Farrell sont filmées n'importe comment, par quelque assistant sans doute ; lorsque la danseuse Vicki Gaye arrive à l'hôpital suédois, un homme grotesquement bandé qui, à n'en pas douter, attendait le signal de l'opérateur, débouche de la grande porte soutenu par une infirmière ; un peu plus loin s'insère un plan agrandi à partir d'un 16 mm. tourné à Venise par le sinistre Fitzpatrick. Mieux : les *transparences,* derrière les vitres des voitures aux arêtes anguleuses de jadis laissent apparaître les automobiles les plus aérodynamiques. Il n'était évidemment pas question de reconstituer le Chicago d'autrefois. Aussi Ray prend-il la précaution d'indiquer par un titre flamboyant : *Chicago in the early thirties.* Que voit-on ? Une légère contre-plongée sur des gratte-ciel peints sur une toile de fond, avec, à gauche de l'écran, le néon clignotant qui suggère l'entrée d'un cabaret. La caméra descend et panoramique vers la gauche sur le néon. Et c'est ensuite un long travelling qui avance vers la scène, comme pour mieux souligner que le film se déroulera désormais à l'intérieur des décors de plateau et, dans ceux-ci, à l'intérieur des personnages. Les rares « extérieurs » se situent au studio, dans des espaces limités ou devant des transparences assez mauvaises, d'ailleurs. Pourtant le Chicago des années 30 demeure aussi présent que dans *Scarface.* Cette présence invisible, c'est la mise en scène de Ray qui la restitue par une étonnante utilisation de la couleur et des décors, par une exagération des atmosphères (comme dans la soirée du début chez le gangster Rico Angelo), par une outrance de la décoration (l'appartement de Rico est rempli de meubles tape-à-l'œil et écrasé par de lourdes tentures), par une intervention de toilettes aux teintes excessives, etc. Ces intérieurs surchargés, ruisselants d'or et de pourpre, nous renvoient à un passé révolu. Je ne voudrais pas verser dans un chauvinisme facile, mais je me dois de signaler l'amoncellement de tapis persans et le motif de miniatures qui orne le fauteuil du gangster, face aux photographies de danseuses, encadrées dans de riches enluminures.

L'importance du décor chez Ray, nous la connaissons bien ; n'avait-il pas fait dessiner le living-room de *Rebel without a cause* d'après le sien propre, parce que James Dean s'y comportait exactement comme il l'imaginait dans le film ? La scène finale entre Rico et Farrell se déroule dans la salle du *Club des citoyens des quartiers Sud,* où les rubans de papier multicolores tombent du plafond et les confettis jonchent le parquet. Cette atmosphère de fête finie ou encore le manteau que Rico, tel Napoléon au soir de Waterloo, a jeté sur ses épaules, suggèrent admirablement la défaite prochaine. Autre exemple, l'épisode du pont : Farrell évoque son enfance pour Vicki avec, en arrière-plan, l'enchevêtrement des poutres métalliques légèrement bleutées qu'animent les effets spéciaux de Lee Le Blanc ; toute cette scène baigne dans une atmosphère d'irréalité comme dans les meilleurs films de science-fiction.

Sur la couleur, j'ajouterai un mot : il y a, semble-t-il, un parti-pris constant de séparer l'univers des gangsters (où les couleurs les plus criardes reviennent systématiquement), comme dans *L'Ardente gitane*, de l'univers des amants (où les teintes s'adoucissent), comme dans la séquence de la villa vide de *Rebel without a cause*. Jean Douchet remarquait que les vrais moments de tension se concentrent dans les scènes mettant en présence le couple et que les moments de violence physique des gangsters deviennent pour le spectateur des instants de répit.

En plein burlesque

Mais il y a plus : un élément absolument nouveau intervient ici qui prouve que, dans l'esprit de Ray il ne s'agissait pas seulement d'opposer deux actions, de construire un système de vases communicants où le salut d'un des protagonistes aboutissait nécessairement à la chute de l'autre.

On trouve, dans *Party Girl*, de véritables gags. Certes, dans *Lusty men, Run for cover* ou même *Wind across the everglades*, on sentait souvent percer l'amusement de l'auteur. On ne pouvait cependant parler de gags. Il en va autrement ici. Ainsi lorsque Canetto pénètre dans la loge de Vicki (alors que Farrell est en prison), il s'appuie sur l'une des ampoules qui ornent le miroir et se brûle. Je pourrais citer bien d'autres scènes : le petit déjeuner de Rico, sa façon de « régler son compte » à Jean Harlow, la cigarette de Canetto au tribunal, etc. Un jeune cinéaste persan, Féri Farzaneh, voyait même un côté délibérément « burlesque » dans la présentation des gangsters. Je ne lui donne pas tout à fait tort. Je songe par exemple à l'arrivée de Cookie La Motte qui rappelle le Marlon Brando de *Guys and dolls*, à Rico dans le



Robert Taylor (Farrell) et Lee J. Cobb (Rico Angelo) dans *Party Girl*, de Nicholas Ray.

fond de sa voiture, prenant des allures arkadinesques, à la scène finale entre Rico et le couple qui se fond en une espèce de ballet burlesque, improvisé devant les baies vitrées. Il ne s'agit pas de comique, mais d'un moyen efficace de souligner l'absurdité de l'univers des gangsters.

Les inventions pleuvent sans arrêt. Chaque séquence déverse une cascade d'idées (de mise en scène, bien sûr !) qui font avancer l'action ou impriment soudain à un plan une qualité émotive particulière : dans la loge, une fille (la propre femme de Ray) vole, au passage, du démaquillant ; l'argent remis aux danseuses dans des poudriers qui s'amoncellent sur la petite table de la chambre à coucher ; l'ombre du policier dont le mouvement de tête indique l'arrivée hors-champ de Farrell ; le manteau de fourrure que Vicki traîne et laisse tomber ; le dessinateur pendant la scène du tribunal ; les gouttes d'eau du bouquet de roses qui s'accrochent au visage de Vicki ; les flashes sur les gangsters abattant la bande de Cookie *La Motte ; la petite flamme de la cheminée qui* se reflète dans le coin du miroir, pendant que Vicki et Farrell s'embrassent, etc. Dans ce fouillis, je prends au hasard deux exemples qui montrent bien que Ray se fie peu à la pure technique de montage et qu'il ne considère pas les enchaînés suffisants pour suggérer l'écoulement du temps. Au soir de l'anniversaire de Vicki, Farrell est appelé par les gangsters. A son retour, longtemps après, dans l'obscurité du living-room, Vicki qui l'a attendu sort de la chambre à coucher tout habillée, *mais les pieds nus*. Autre exemple : Vicki rencontre Farrell (prisonnier) dans une chambre d'hôtel et essaie de le convaincre. Fondu-enchaîné. On les retrouve en train de parler, mais, sur le traversin du lit on devine l'empreinte de têtes. En vérité, il s'agit de tout petits détails, mais, ainsi que le dirait certaine publicité, de détails qui changent tout !

La mélodie du regard

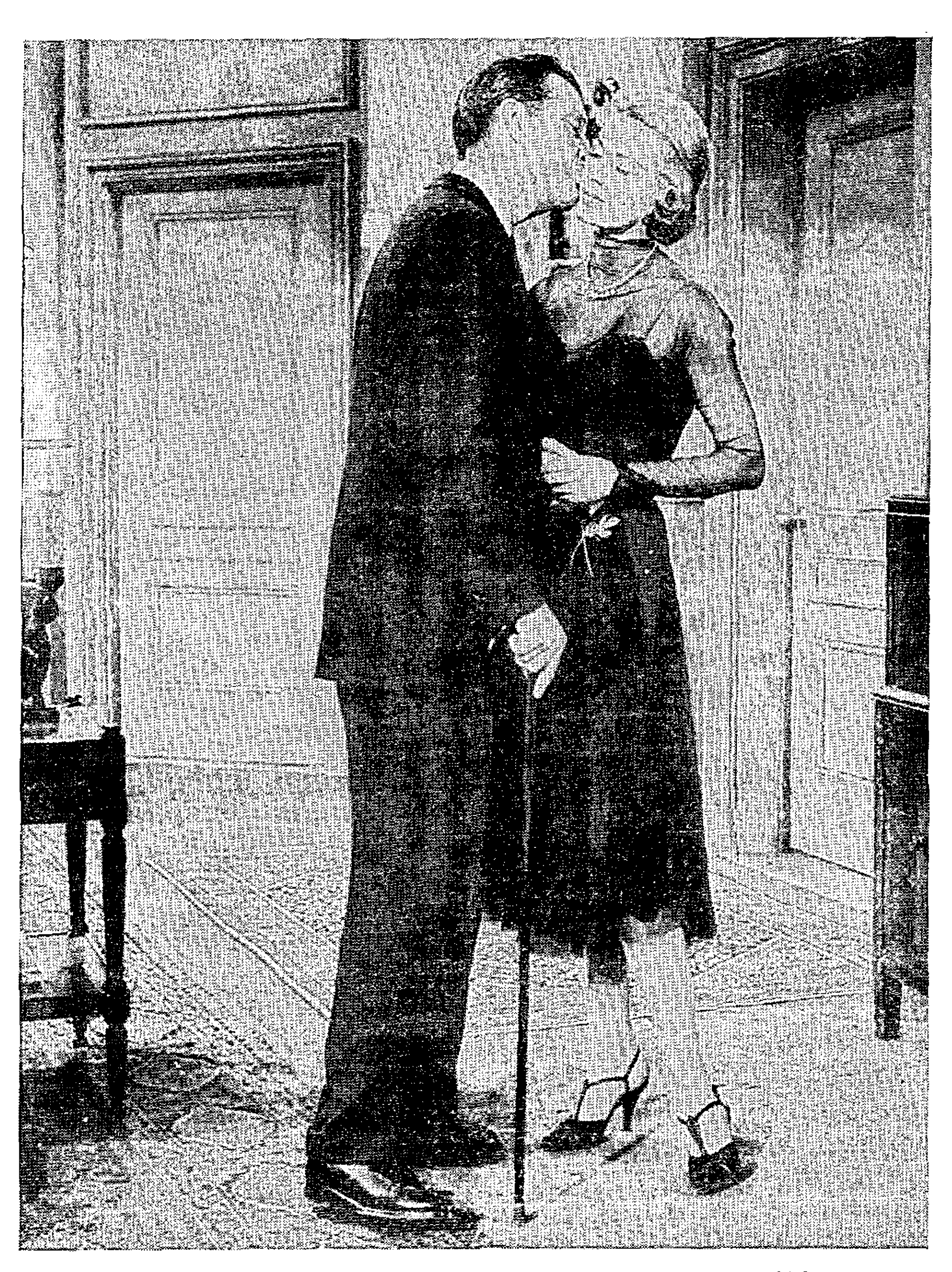
L'obsession de l'abstrait que Rivette signalait déjà à propos de *Lusty men* (1) s'étale ici dans toute sa splendeur. Entre deux points, le chemin le plus court étant la droite, Nicholas Ray n'hésite pas à rejoindre au plus vite l'essentiel de son propos, admirablement servi par la « ligne *horizontale » qui le fascine dans le cinémascope. Quelques plans précédant le géné*rique donnent le point de départ de l'histoire, tout comme le starter, d'un coup de pistolet, ébranle les coureurs. De brèves images, coupées d'un dialogue concis, dévoilent au plus profond le caractère des personnages. A la cinq ou sixième minute de projection, nous savons déjà l'essentiel sur les trois principaux : Vicki, Farrell et Rico. Dès le début, nous comprenons que l'attitude de Vicki est un système de défense après sa douloureuse expérience d'adolescente, que le chef de bande, Rico Angelo, éprouve un attachement quelque peu trouble à l'égard de son avocat Farrell. Un seul plan, montrant ce dernier, de dos, conversant avec les notabilités de la ville, suffit à décrire la corruption qui régnait dans le Chicago des années 30.

« ***La caméra,*** **disait Nicholas Ray**, lors de son entretien, *est le microscope qui permet de détecter la mélodie du regard* ». Comme chez Fritz Lang, le regard joue, chez lui, un rôle essentiel.

Vicki Gaye, debout près de Canetto qui joue aux dés, regarde vers la droite et, avec elle, nous découvrons de dos Farrell. Lorsqu'un instant plus tard, elle demande à l'avocat de la raccompagner, elle s'entend dire, à peu près : « *Vous voulez quitter Canetto après avoir accepté son argent !* », comme *s'il était doué d'yeux invisibles ; et Vicki constate : « Peu de choses vous échappent* ». Ainsi la rencontre des deux protagonistes a déjà eu lieu par le regard. De même, lorsque Farrell sollicite une place de vedette pour Vicki, la caméra cadre Rico, attablé devant son petit déjeuner et, dans son regard, nous lisons non seulement un certain dépit qui révèle la nature trouble de son attachement pour l'avocat, mais encore comme me le fait remarquer le plus fervent admirateur de Ray, Simon Mizrahi, la certitude de Rico d'avoir trouvé en la danseuse un moyen d'action efficace. Je pourrais multiplier à loisir les exemples : l'émouvante expression de Vicki à la fin de la séquence dans l'appartement de Farrell, quand elle laisse tomber son manteau ; l'avocat hésitant à recouvrir la danseuse endormie ; Farrell sentant, dans la scène du tribunal, le regard de Vicki, etc.

---

(1) CAHIERS DU CINEMA numéro 27.



Robert Taylor et Cyd Charisse (Vicki Gaye) dans *Party Girl.*



Lee J. Cobb dans *Party Girl.*

Les plans rapprochés, s'insérant dans les séquences pour souligner la « mélodie du regard », m'amènent à d'autres constatations : il y a peu de gros plans et de plans éloignés dans *Party Girl,* presque entièrement construit sur des cadrages coupant les personnages à la hauteur des genoux, comme *Run for Cover* et la plupart des autres films de Ray. Il y a aussi une utilisation systématique des enchaînés et une absence presque totale de montage. Je veux dire que le montage n'est pas essentiel au film. Comme chez le Rossellini de *Voyage en Italie* et d'*India,* il ne constitue pas un élément de langage, mais de simple exposition des faits.

Mais si décor, couleur, invention et cadrages constituent des éléments importants de la mise en scène, la matière première demeure l'acteur. Nous savions, depuis *They live by night* l'aptitude de Ray à saisir sur les visages une expression, à en trahir un sentiment par un geste. Ainsi la danse de Cyd Charisse apparaît comme une continuation du défi lancé à Farrell. Magistrale direction d'acteurs : rappelez-vous la transfiguration d'un Curd Jurgens dans *Bitter Victory* ou d'un Robert Taylor ici. Ainsi que le notait Rohmer, à propos de *Bigger than life,* Nicholas Ray excelle, « *par un ralentissement léger, une accélération brusque ou un temps d'arrêt imperceptible, à parer d'éternité le geste le plus simple* (1) ». Vicki, après avoir écouté la confession de Farrell, se lève et contourne le canapé; arrivée à la hauteur de l'avocat, elle s'arrête et laisse tomber son manteau. Comment décrire en mots ce que la mise en scène arrive à suggérer en quelques secondes ? Absence de paroles inutiles, mais expressions et gestes significatifs, dialogues concis. On conçoit que le doublage détruise l'harmonie interne de tous les rapports savamment esquissés par Ray. Les mouvements d'appareil scandent le déroulement de l'histoire sans le souligner ou le devancer, sans que le spectateur éprouve la moindre gêne.

(1) CAHIERS DU CINEMA numéro 69.

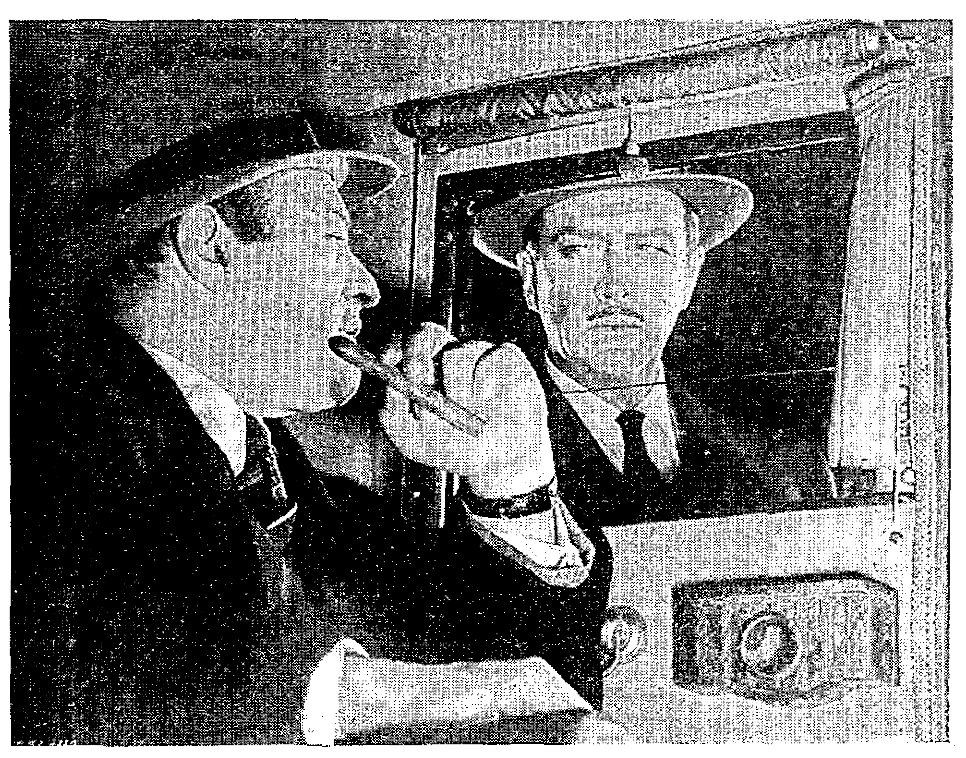
L'orgueil d'un chat

Recherche esthétique très poussée et mépris de la maniaquerie technique. Ray n'est pas Clément : ce n'est pas les raccords et les très gros plans injustifiés qui l'intéressent, mais tout simplement l'expression de ses acteurs. Qu'expriment donc ces acteurs ? Un « *idéal pantouflard* » ? Que notre ami Marcorelles m'excuse, mais je crois qu'il se trompe lorsqu'il ne voit dans *Party Girl* qu'un talent « *qui se gaspille au service d'une idiotie* » (1). Abstraction n'égale pas simplification. Et si je dis que le sujet d'un film m'importe peu, c'est bien parce que je pense que la mise en scène est capable de le transfigurer. Et si j'ajoute que tout le cinéma revient à la mise en scène, c'est bien parce qu'elle exprime tout à l'écran. Et si on s'obstine à trouver idiot *Party Girl,* je crie alors : « *Vive l'idiotie qui éblouit mes yeux, fascine mon cœur et m'entrouvre le royaume des cieux* ». Quoi de plus beau, en effet, que deux êtres qui luttent contre eux-mêmes et brisent les barrières qu'ils s'étaient ingéniés à dresser pour s'isoler du monde (ou le dominer, ce qui revient au même). Car, en fin de compte, la puissance de Nicholas Ray est telle qu'il arrive à plier une anecdote, ni meilleure ni pire qu'une autre, à sa propre vision du monde, à sa propre conception des rapports des êtres. Les personnages de *Party Girl* sont les proches parents de ceux de *Run for Cover,* de *They live by night* ou de *Rebel without a cause,* des « étrangers ici-bas », des êtres blessés au plus profond d'eux-mêmes, qui se sont enfermés dans une solitude totale, comme pour mieux se protéger d'un univers qui leur paraît hostile.

(1) FRANCE-OBSERVATEUR et CAHIERS DU CINEMA numéro 94.



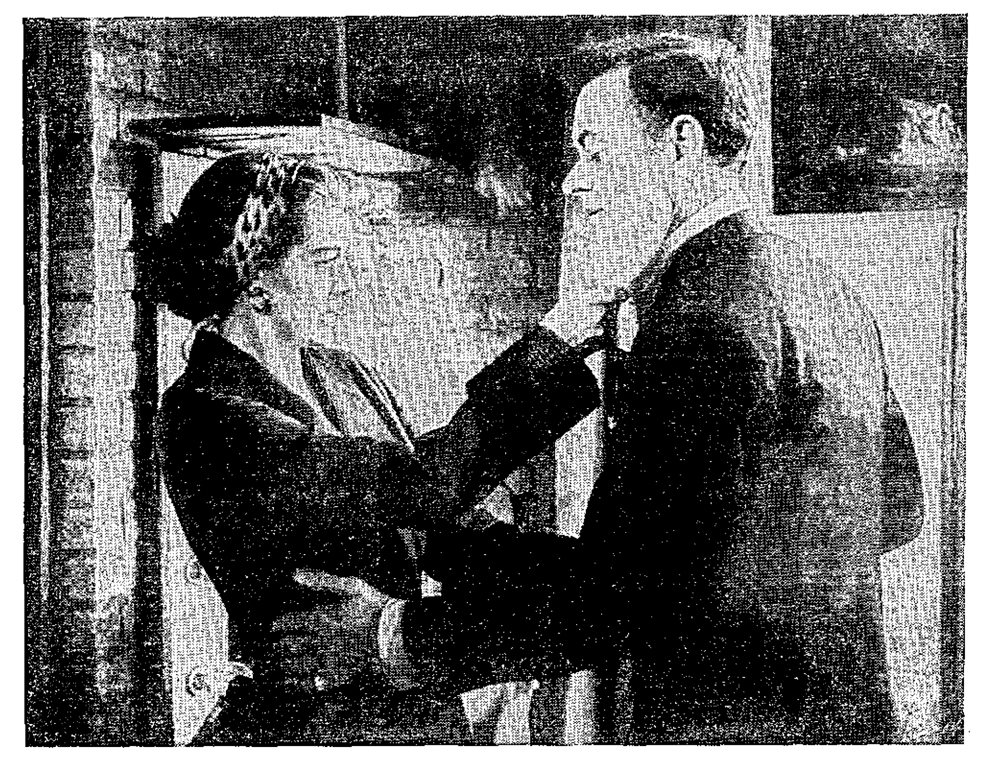
Robert Taylor, Lee J. Cobb et Corey Allen (Coockie La Motte) dans *Party Girl.*



Lee J. Cobb et Robert Taylor dans *Party Girl.*

Dès le début Farrell lance un défi à la femme qui l'attire et dont il se méfie. Quand elle vient le remercier dans son bureau, il la chasse presque : « *Vendre son orgueil pour 400 dollars, ce n'est pas cher...* » Une blessure à l'orgueil d'un chat est chose sérieuse, et le défi devient lien lorsque la personne visée le relève. Après le procès, Vicki contre-attaque : « *Vous vendez votre orgueil plus cher que moi* » et « *Vous voulez de la pitié ? Vous avez la mienne* ». Dès lors le combat s'engage qui conduira à l'amour. Vicki et Farrell cherchent à gagner une estime réciproque. Blessures d'amour-propre, voilà ce dont souffrent depuis leur enfance ces deux êtres, voilà ce qu'ils cherchent à compenser. « *J'ai l'impression d'avoir été volé* » constate Farrell en racontant l'incident qui lui valut sa claudication, de même que le jeune protagoniste de *Run for cover* (blessé à la jambe) croit que tout lui est dû. Il y a toujours, dans les héros de Nicholas Ray, un sentiment d'infériorité qui se compense par une recherche frénétique de la supériorité et de la domination des autres. James Mason nous en offrait un exemple hallucinant dans une des plus belles études cliniques qui nous aient jamais été offertes à l'écran : *Bigger than Life.* La violence qui apparaît si souvent dans l'œuvre de Ray prenait alors toute sa signification et la mise en scène venait souligner les paroxysmes d'agressivité que Mason éprouvait (cf. la séquence du père enseignant à son fils). La violence de James Dean et des adolescents de *Rebel without a cause,* de John Derek dans *Run for cover,* ou de Jesse James, exprime tout simplement un fort sentiment d'infériorité et de culpabilité, un manque que ces personnages ressentent comme une punition dont le monde entier finit par apparaître comme responsable.

Dans *Party Girl* encore, l'amour aidera les héros à surmonter l'épreuve et à entrevoir une planche de salut. Vicki redevient, pour ainsi dire, femme, mais pour cela il fallait que son ambition fût d'abord satisfaite (grâce à Farrell elle obtiendra la vedette au cabaret de Rico). Farrell essaie de briser ses liens avec le gang, mais pour cela il doit se débarrasser de ce



Cyd Charisse et John Ireland (Canetto) dans *Party Girl.*

sentiment d'infériorité qui lui fit choisir Rico comme le chemin le plus court vers le succès. La claudication devient dès lors le symbole de cette fixation infantile et la guérison constitue en quelque sorte la charnière d'un dyptique dont le premier volet décrirait une lutte intérieure et le second un combat extérieur (contre le gang et pour la défense de la femme aimée).

Le triangle et la montre

Quant au troisième personnage de ce drame, le gangster Rico Angelo, il voit un peu en Farrell ce qui lui fait défaut : cette supériorité intellectuelle qui lui manque, ainsi qu'une certaine beauté physique qui le séduit. Y a-t-il là une tendance homosexuelle ? Peut-être. Il convient en tout cas de constater la nature affective de l'attachement que Rico éprouve pour son avocat. Même aux dernières images, Rico ne demande qu'à se laisser convaincre de la non-trahison de Farrell. De son côté, Farrell reste sous le coup de l'admiration qu'enfant il vouait au « chef » de bande de gosses, et de la haine que lui inspire le fait d'avoir été sauvé par lui et de lui devoir aujourd'hui son succès.

La poupre et l'or dont tous ces personnages se parent cachent en somme les douleurs les plus secrètes. Cette complexité psychologique ressort du film et non d'une imagination aberrante. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se reporter à quelques scènes-clef qui jalonnent le film (les danseuses dans la loge, le bureau de l'avocat, le petit déjeuner du gangster, le *speakeasy* de Nick, le pont, le « club des citoyens des quartiers sud », la rencontre des deux femmes, le cadeau de retour de Rico, le compartiment de l'express de Springfield, la rencontre dans la prison et dans une chambre d'hôtel, la discussion finale avec Rico). Quelques points peuvent paraître obscurs, par exemple la signification précise de la montre. Evidem-

ment, tel qu'il nous apparaît dans la séquence du procès de Canetto et dans la discussion finale entre Farrell et Rico, elle évoque l'image du père, si chère aux psychanalystes (Bergman utilisait le même symbole dans les *Fraises sauvages*). Mais il y a autre chose aussi : le souvenir de Rico sauvant Farrell des griffes des gosses qui voulaient lui arracher l'oignon que son père venait de lui offrir. La montre, comme d'ailleurs la canne, sont devenues des attributs protecteurs, des fétiches qui, en appelant la compassion, permettent à leur propriétaire de triompher d'un monde hostile. La première fois que Farrell offre l'oignon du procès à Canetto, c'est par imitation du geste de Vicki rendant l'argent. Farrell abandonne alors un objet qui lui fait honte. Mais, lorsqu'à la dernière image du film il fait cadeau de sa propre montre-bracelet au procureur Stewart, c'est parce que la montre-attribut est devenue inutile ; il a conscience qu'il a gagné la partie contre lui-même : plus besoin de subterfuges !

Masochisme et violence

Ces quelques réflexions soulignent la parenté de *Party Girl* avec le reste de l'œuvre de Nicolas Ray. Truffaut notait à propos de *Johnny Guitar* : « *Tous ses films racontent toujours la même histoire : un violent qui voudrait ne plus l'être, ses rapports avec une femme plus forte que lui, car le héros est toujours un faible, un homme enfant* ». J'irai pour ma part un peu plus loin : les héros de Nicholas Ray possèdent tous, dans leur caractère, un côté masochiste plus ou moins évident. Leur violence n'est que la contrepartie de ce masochisme. Si l'incapacité au bonheur atteint un maximum dans le cas d'êtres comme le Major Brand, le capitaine Leith, Jesse James ou l'instituteur de *Bigger than Life*, l'auto-destruction n'en subsiste pas moins chez les autres personnages. Farrell et Rico n'échappent pas à cette constante. Ils se punissent à leur manière. Mais *Party Girl* présente, de ce point de vue, une différence importante avec les autres films de Ray. Jusqu'ici, à toute victoire des héros, se mêlait un goût amer. Sans parler de Curd Jurgens et de Sterling Hayden, songeons aux trois James : Cagney, Dean et Mason. La réussite de l'un se compensait souvent par la mort d'un autre (ici, comme dans *Rebel without a cause* et *Run for cover*). Il se dégageait presque toujours des fins de film un certain pessimisme qui venait fausser un peu, au dernier moment, la solution de la crise morale. Ray se montrait aussi masochiste que ses héros et semblait s'enfermer dans un cercle vicieux. Rien de tel ici : l'avocat quadragénaire et son amie sortent tout à fait victorieux de l'épreuve. Bien sûr, on pourrait invoquer, contre cette victoire, la délation et la mort de Rico. Mais dans ce triangle d'un genre nouveau, où l'un des côtés masculins vise non pas la femme, mais l'autre homme, les choses ne sont pas aussi simples : une véritable déclaration de guerre oppose à un moment les protagonistes. Avec *Party Girl*, Nicholas Ray poursuit et fait avancer son propos antérieur.

Faut-il ajouter que *Party Girl* est une véritable tragédie, cornélienne, comme dirait Eric Rohmer ? Que Ray mélange les genres avec une déconcertante facilité ; qu'on sent, comme dans quelques autres de ses films, un besoin d'expression lyrique, un retour aux sentiments « forts », au mélodrame, à une extériorisation symbolique-objective, parfois très élémentaire, des sentiments ? Mais peut-être devrais-je insister, par-dessus tout, sur ce côté « *cinéma et rien que cinéma* » que Godard aime à voir dans les films de Ray. La beauté de *Party Girl* n'existe, en effet, que par le cinéma, un cinéma particulièrement moderne, qui fait fi de toutes les conventions comme de la perfection glacée que recherchent ceux à qui manque le cœur. Un cinéma qui ne craint pas d'exagérer, de tout sacrifier à l'expression et à l'efficacité d'un réflexe ou d'un regard.

Rester insensible aux mille beautés qui irisent *Party Girl*, c'est tourner résolument le dos à ce cinéma moderne qui nous est cher, c'est refuser son autonomie à notre art.

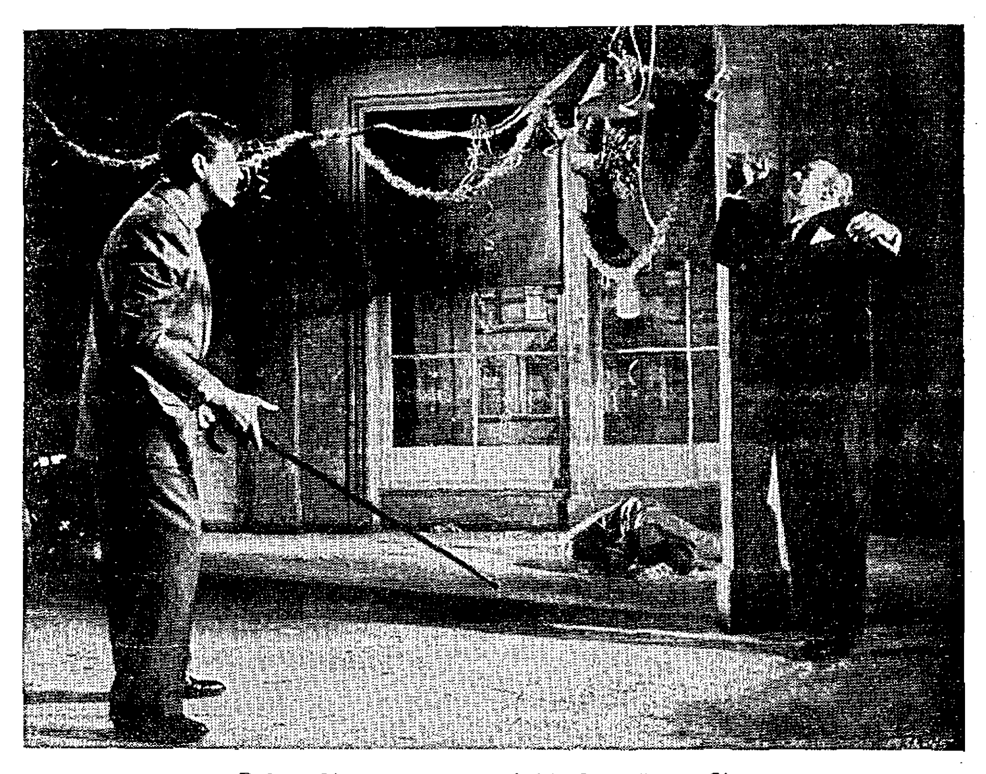
La réponse

Je disais, au début de cet article, que le nouveau film de Nicholas Ray constituait en quelque sorte une suite à l'entretien que LES CAHIERS avaient publié en 1958. *Party Girl*

répond en effet, couleurs sur celluloïd, à la grande question : le sens ultime d'une œuvre déjà longue. Faut-il rechercher ce sens dans la thématique de Ray ? J'ai déjà parlé des sujets qu'il utilise. La solitude, la violence, les crises morales, l'amour, la lutte contre soi-même, l'auto-analyse, la parenté des personnages et de leurs préoccupations de film en film, en un mot les constantes de cet univers, ne présentent rien d'original et appartiennent à l'arsenal de tous les grands cinéastes que nous admirons. Où réside donc le sens profond de son œuvre ? *Party Girl* nous l'indique on ne peut plus clairement : il ne convient de le chercher que dans *la mise en scène ;* non pas dans la réponse apparente que Ray donne du mystère du monde et des êtres, mais dans la façon dont il interroge ce monde et imite la vie. Ce n'est pas par le biais de la signification immédiate que nous pouvons entrer en contact avec les meilleurs films, mais par celui du style personnel de chaque auteur. On comprendra que je tienne *Party Girl* pour le plus intéressant film de Nicholas Ray à ce jour.

Fereydoun HOVEYDA.

PARTY GIRL (TRAQUENARD), film américain, en Cinémascope et en Metrocolor, de NICHOLAS RAY. *Scénario :* George Wells, d'après une nouvelle de Leo Katcher. *Images :* Robert Bronner. *Musique :* Jeff Alexander. *Décors :* Henry Grace et Richard Pefferle. *Chorégraphie :* Robert Sidney. *Interprétation :* Robert Taylor, Cyd Charisse, Lee J. Cobb, John Ireland, Kent Smith, Claire Kelly, Corey Allen, Lewis Charles, David Opatoshu, Kem Dibbs, Barbara Lang, Myrna Hansen. *Production :* Euterpe, 1958. *Distribution :* M.G.M.



Robert Taylor et Lee J. Cobb dans *Party Girl.*

APOLOGIE DE LA VIOLENCE

par Michel Mourlet

La violence est un thème majeur de l'esthétique. Dépassée ou présente, latente ou virulente, elle réside par nature au sein de toute création, fût-ce comme premier moment d'une démarche qui l'a niée. La négation de la violence dans une œuvre de paix l'implique au plus secret de son être, dans les limbes confus de la gestation, et aussi dans l'exercice de cette force qui plie la matière à la forme avec une opiniâtre fureur. La violence est une décompression : résultant d'une tension entre l'homme et le monde, elle éclate au point extrême de celle-ci, comme un abcès se vide. Il faut passer par elle pour trouver le repos. Ainsi pouvais-je dire que toute œuvre la renferme ou au moins la postule, si l'art est un chemin vers l'apaisement par la connaissance des termes du conflit, et le pouvoir de résolution que confère ce savoir.

Nous parlons quelquefois ici de cinéma. C'est l'art d'élection de la violence, puisqu'elle vient au monde dans les gestes de l'homme, étant le moment où la force accumulée déborde, rompt les digues, se jette à flots grondants sur son obstacle. Ce moment que les autres arts ne peuvent que suggérer ou simuler, la caméra tout naturellement s'en empare, et saisit le flambeau que la littérature lui tend. Stendhal est supérieur à Losey, jusqu'à l'instant où le sujet de sa description effectue le passage de l'intentionnel, du remous mental, à son incarnation dans l'univers des corps et des objets. A cet endroit précis, Losey devient incommensurablement supérieur à Stendhal.

Exaltation de l'acteur, la mise en scène trouvera dans la violence une constante occasion de beauté. Le héros brise les maléfices, introduit dans un ordre néfaste son désordre personnel, qui est recherche d'une harmonie plus réelle et plus haute. Ainsi se trouve défini un type de héros dont les modèles se nomment Charlton Heston, Fernando Lamas, Robert Wagner ou Jack Palance. Héros brutal et noble, élégant et viril, il concilie la force à la beauté (ou, pour Palance, une laideur admirable de fauve), et représente la perfection d'une race seigneuriale, faite pour vaincre et pour pressentir ou connaître toutes les félicités. Exercice de violence, de conquête et d'orgueil, la mise en scène dans son essence la plus pure tend donc vers ce que certains appellent le « fascisme », dans la mesure où ce mot, par une confusion sans doute intéressée, recouvre une conception nietzschéenne de la morale sincère, opposée à la conscience des idéalistes, des pharisiens et des esclaves. Refuser cette quête d'un ordre naturel, cette joie du geste efficace, cet éclat du regard après la victoire, c'est se condamner à ne rien comprendre d'un art qui est recherche du bonheur à travers le drame des corps. Il faut la simplicité de quelques théologiens pour en ramener la signification à une entité politique qui a remplacé pour eux le Diable et qu'ils voient partout avec son pot de peinture noire.

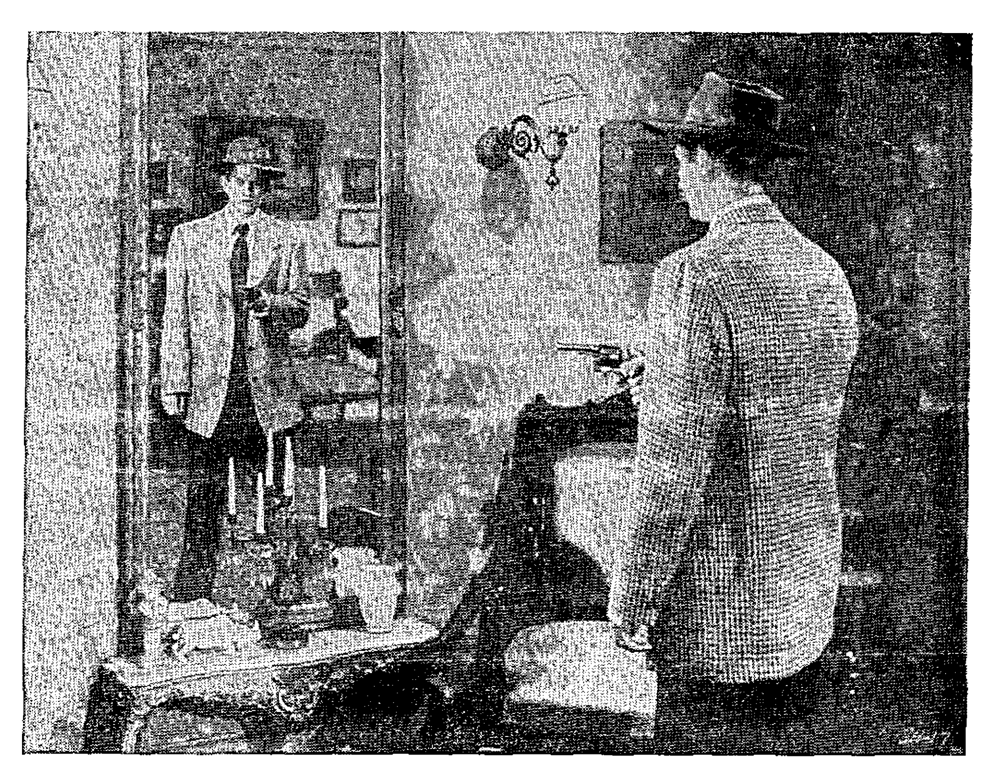
⁂

Charlton Heston est un axiome. Il constitue à lui seul une tragédie, et sa présence dans un film, quel qu'il soit, suffit à provoquer la beauté. La violence contenue dont

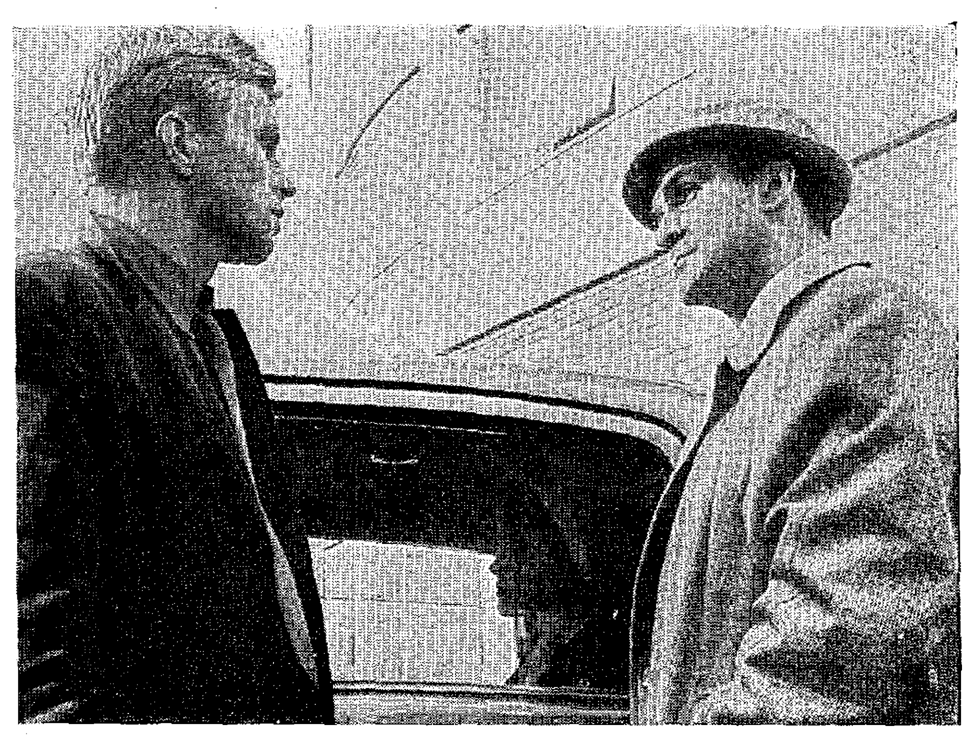
témoignent la sombre phosphorescence des yeux, le profil d'aigle, l'arc orgueilleux des sourcils, le saillant des pommettes, la courbe amère et dure de la bouche, la fabuleuse puissance du torse, voilà ce qui est donné, et que le pire metteur en scène ne peut avilir. C'est dans ce sens que l'on peut dire que Charlton Heston, par son existence seule en dehors de tout film, donne du cinéma une définition plus juste que des films comme Hiroshima *ou* Citizen Kane *dont l'esthétique ignore ou récuse Charlton Heston. Par lui, la mise en scène peut accéder aux affrontements les plus intenses et les résoudre par le mépris d'un dieu prisonnier, secoué de grondements sourds. En quoi Heston est un héros plus langien que walshien.*

Car le cinéma nous propose plusieurs sortes de violence. Au plus bas, celle de Kazan, frénésie de guignols alcooliques dont l'expression idéale est atteinte par l'innommable Karl Malden. C'est l'empire du faux, du frelaté, de l'artifice, des plus dérisoires crispations. L'infantilisme de la pensée le dispute à la laideur des formes, et il n'y a aucune connaissance réelle de l'acteur dans ces excès gratuits, ces expériences d'esthète névrosé, plaquées sur une marionnette que l'on agite par des fils, que l'on fait crier en lui appuyant sur le ventre.

La violence de Welles est plus sincère, elle semble même purement autobiographique, mais elle est courte, misérable, en impasse, sans retentissement au-delà du tohu-bohu sonore où elle se complaît. C'est la réaction de l'enfant qui lance un coup de pied au meuble où il s'est cogné : la scène où le citoyen Kane se livre à des déprédations de mobilier est significative de cet état d'esprit. Aveuglé par son propre personnage, Welles



John Barrymore Jr. dans *The Big Night* de Joseph Losey.



Hardy Kruger, Micheline Presle et Stanley Baker dans *Blind Date* de Joseph Losey.

ne sait que découper des figurines de carton qu'il fait défiler devant nous, tandis qu'il rugit dans des haut-parleurs.

Passons sur la violence de Bunuel, chez qui toute expression, tout élan passionnel se trouve au service de quelques idées dont il n'est point parvenu à se débarrasser depuis l'âge ingrat. (Combien sommes-nous à avoir découvert le cinéma grâce à lui, grâce à Welles, vers seize ou dix-huit ans ? Mais notre ingratitude à nous, non plus, n'a pas de borne).

Un échelon au-dessus, Nicholas Ray offre de la violence une image plus charnelle et plus ample, plus vraie, malheureusement débridée : non pas la pression formidable d'une masse d'eau que sa libération transformera en trombe, mais l'inondation permanente, le terrain amolli, James Mason toujours entre les larmes et les ciseaux. Un critique écrivait, il y a quelques années, que chez Ray « la violence flambe librement, elle est en quelque sorte l'aura qui accompagne les gestes du héros ; c'est une violence qui chante, plus qu'une violence qui tue. » *Ce critique ne se rendait pas compte qu'il entamait, par ces mots qu'il voulait louangeurs, le procès d'une mise en scène dévoltée par de perpétuels épanchements. Toute intensité réelle est rendue impossible, la passion s'effiloche en interminables lambeaux.*

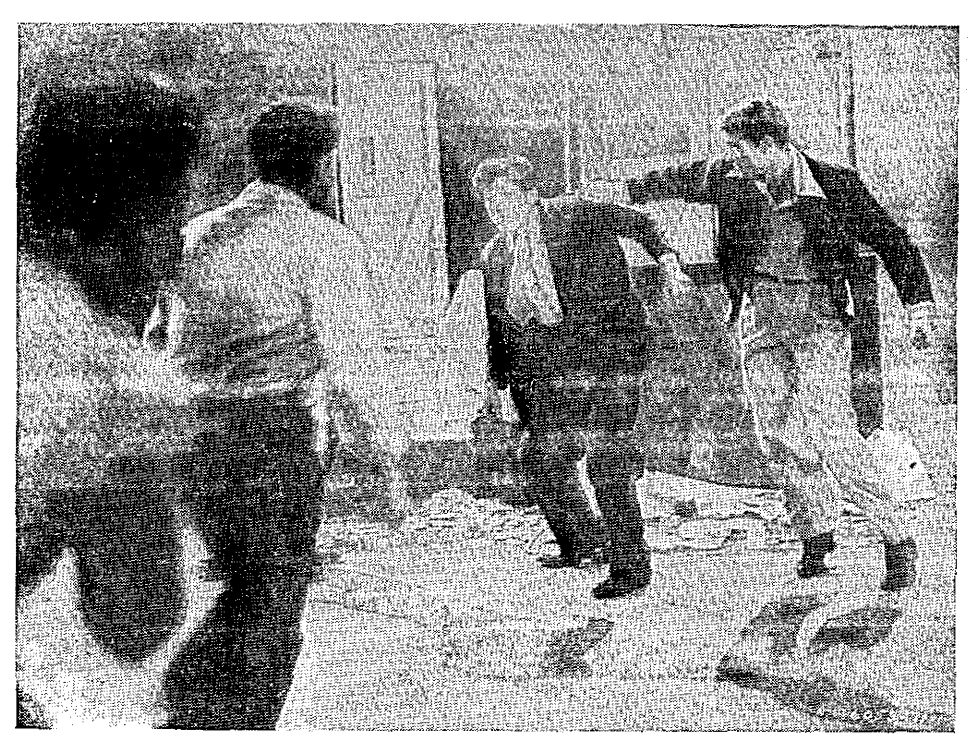
C'est avec Raoul Walsh que nous rencontrons, pour la première fois, la véritable beauté de la violence, éclair sur le passage du héros, manifestation de sa puissance, de sa noblesse, un instant mises en question. Cette violence nette et rectiligne ne marque pas la défaite, mais trace un chemin triomphal. Violence de la guerre ou du conquérant solitaire, c'est le courage de vivre qu'elle exprime, la reconnaissance d'un affrontement de l'homme aux éléments, de l'homme aux autres hommes, et le déchaî-

nement de la force pour vaincre. L'œuvre de Walsh est l'illustration de l'aphorisme de Zarathoustra : « L'homme est fait pour la guerre, la femme pour le repos du guerrier, et le reste est folie. » *A cette illustration visent tous les films honnêtes d'aventures et de combats, mais seuls ceux de Walsh se haussent pleinement au niveau de l'épopée ou de la tragédie.*

L'univers asphyxié de Fritz Lang est particulièrement propice à l'éclosion et l'entretien de la violence; mais dans un sens très différent. Ravalée, retenue, présente et dissimulée dans tous les gestes et dans tous les regards, loin de se diluer par faiblesse comme chez Ray, elle se ramasse au contraire comme le bond dans les muscles du tigre. Si la violence de Walsh est solaire, celle de Lang est souterraine et son tragique plus constant. Elle ne se libère que dans la terreur; le monde autour d'elle s'écroule et ensevelit le héros.

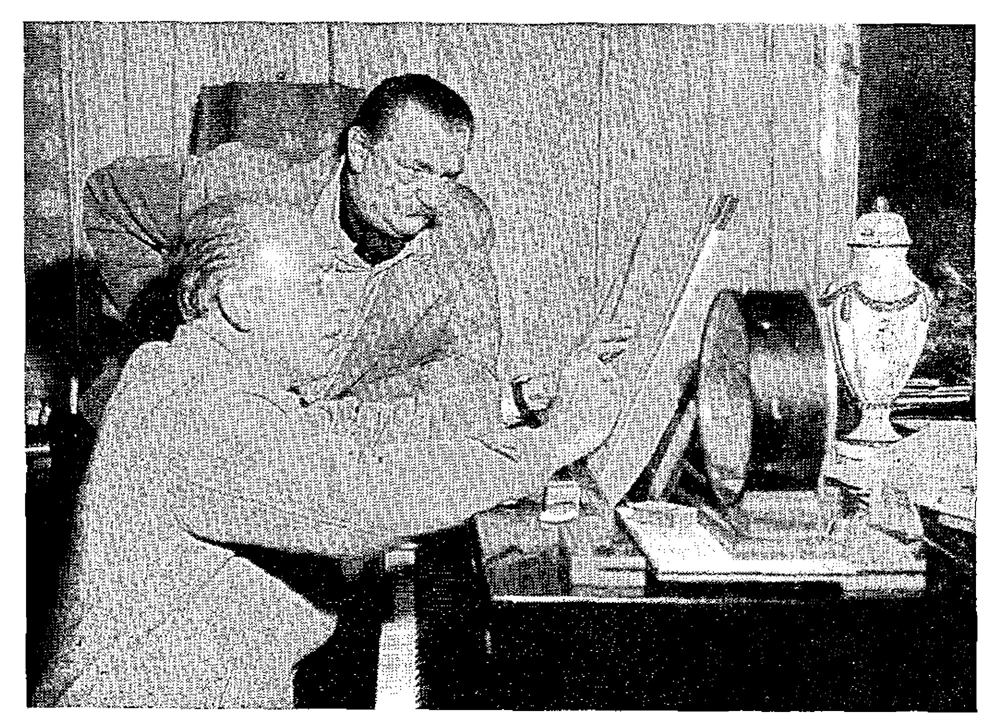
Mais le cinéaste qui a le mieux pénétré et montré la violence, c'est évidemment Losey dont un Aldrich, disciple incompréhensif, gribouille avec emphase la caricature. Il conviendrait de rapprocher de Losey, plutôt que le responsable de Big Knife, *certains réflexes étonnants d'acteurs chez Ida Lupino et chez Mizoguchi. L'approche loseyenne de la violence se situe au plus près de la chair, elle saisit la palpitation frénétique de l'être au moment qu'il se gonfle contre l'obstacle à chaque battement amplifié du sang. La saisissant, elle en connaît aussi l'accalmie, la détumescence. Cette violence ouvre une brèche vers la paix et annonce d'étranges excès de bonheur.*

Michel MOURLET.



Lalo Rios dans *The Lawless* de Joseph Losey.

POUR QUI SONT CES TRNKA ?



Les deux T : Trnka et Trojan : « *Notre collaboration est si étroite que ç'en est presque incroyable* » dit Trnka.

III

par André Martin

2 - UN CINÉMA COURTOIS *(Suite)*

Excepté dans le cas d'une œuvre essentiellement musicale, la mobilité et la complexité d'une partition de film ne peut être aussi grande que celle d'une pièce de musique pure n'ayant ni à entraîner ni à commenter des images. Le champ musical offert à Maurice Jaubert n'a jamais été aussi large que celui dont use Poulenc ou Messiaen. Les partitions dansantes, sentimentales, respirables de Vaslav Trojan acceptent les limites fonctionnelles de la musique de cinéma, se privant de la luxuriante variété de thèmes, de développements, et de coloris orchestraux qui étincellent dans les œuvres de Janacek ou de Martinu.

Pourtant cette musique simple, qui reste proche de la voix humaine, n'est pas moins riche. Elle contient des savants développements rythmiques, des affranchissements harmoniques, des audaces mélodiques ou tonales que les tournures du folklore tchèque authentifient. Et surtout, elle sauve toujours ce *tempo* corporel, cette allégresse communicative d'une musique que l'on a peine à écouter sans danser. On aimerait entendre au concert les danses des femmes des *Vieilles Légendes Tchèques* ou le Menuet de *Bayaya.*

Trojan n'est pas de ces folkloristes qui estiment sauvé un thème populaire, quand ils l'ont transcrit et réduit pour piano, en sacrifiant le jaillissement inimitable des voix et des instruments typiques. Son orchestration ne se contente pas d'habiller des furiants ou des danses de voisins avec les couleurs instrumentales des formations classiques. Trojan réserve toujours quelques pupitres aux cornemuses du sud de la Bohême et cherche à sauver les coups d'archet des violoneux, dont la virtuosité ne s'apprend pas au Conservatoire. Il excelle à retrouver cette fusion de l'adresse instrumentale, de l'ambiance et du geste qui caractérise les cantiques et les fanfares gentiment fausses d'une procession villageoise, avec un soin documentaire. Trnka raconte : « *Quand nous avons commencé* L'Année tchèque *avec Trojan, nous n'avions rien décidé de précis. Lorsque nous avons terminé le film, nous nous sommes rendus compte qu'il était basé précisément sur le folklore du sud de la Bohême.* » Pour ceux qui ne veulent rien perdre des courants musicaux populaires de la Tchécoslovaquie, Trojan avec Dvorak répond de la Bohême, comme Janacek de la Moravie.

IMPORTANCE DU SON

Attentive à la singularité de la langue, de l'accent et même de la voix tchèque, la musique de Trojan en préserve la souplesse. Par leur douceur rauque et leur naturel, les chœurs d'enfants de Jean Kuhn que l'on entend dans *Bayaya* ridiculisent définitivement l'angélisme de bas étage de la trop célèbre manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois. Dans *L'Année tchèque,* cette liberté monodique du chant est portée à son comble. Des voix solitaires, qui semblent sortir du magnétophone d'un ethnographe chanceux, accompagnent l'image, modulent sans le soutien de l'harmonie, laissant les oreilles musiciennes complètement, mais délicieusement perdues. A la faveur des comptines ou d'exclamations chantées, nous retrouvons une impression rare que procure toujours l'entrée du *chant profond* dans un film sonore. Quelques enregistrements documentaires mis à part, les cris stylisés, qu'ils soient asiates, berbères, alpins ou mozarabes, ne tentent que de rares incursions dans le monde du cinéma concerté, en tant que poussée d'expression et non document brut.

Signalons que Vaslav Trojan, comme d'ailleurs Welles, s'est précisément occupé de radio et a signé, entre 1937 et 1942, de nombreuses mises en onde, ce qui n'a pu que lui donner le goût des objets sonores et des timbres peu classiques. Trojan semble ne pas préférer aux grandes formations les petits ensembles efficaces d'Eisler ou du Fusco d'*Hiroshima.* Mais il n'oublie jamais que la musique de film est une *musique enregistrée* (principe regrettablement négligé par Menotti dans son *Médium* filmé).

De nombreux bruits truqués enrichissent la trame musicale et sonore. Dans *Le Songe,* des sons inversés accompagnent les envols et les métamorphoses de Puck, ainsi que le chuchotement des elfes et des fleurs vivantes qui forment la traîne féerique de Titania. Dans *Vieilles Légendes Tchèques,* le pathétique monologue intérieur du prince lâche, Neklan, se répercute sur les murs des salles vides en échos répétés; et, pour obtenir le glissando des flèches à la bataille des Luchane, Trojan a ajouté à son enregistrement des sons dessinés à même la pellicule. Avec Trnka, il règle la réalisation de certains bruits importants, tels que l'éclatement du Rossignol mécanique du *Rossignol de l'Empereur,* haletant de concert devant les micros pour obtenir le bruit du train entrant dans un tunnel pour *Chveik dans le train.*

Cet intérêt pour les sons bruts infléchit même l'orchestration de Trojan, l'amenant, dans une séquence comme celle de la destruction des mines d'or par Horymir, dans *Vieilles Légendes Tchèques,* à traiter les voix grondantes comme des instruments d'orchestre et à confier la ligne mélodique à des tam-tams et des pièces de bois frappées.

L'étrange et suave sonorité des danses de jeunes filles, après le retour de Bivoj dans *Vieilles Légendes,* m'avait toujours intrigué. Il a fallu que j'apprenne de la bouche de Trojan qu'il avait ajouté, au groupe d'instruments à vent, des basses très simples, obtenues en faisant vibrer deux règles de bois, fixées sur une table avec un serre-joint, dont les graves plongeaient cette danse dans l'époque lointaine qu'elle évoquait.

Le goût de Trnka pour les légendes et les récits de haute époque oblige son compositeur attitré à explorer un climat musical archaïque qui ne peut déplaire à l'auteur du quintette à vent et à l'orchestrateur de quelque Spiegel des maîtres chanteurs. Avant de composer l'ouverture de *Vieilles Légendes* qui nous entraîne vers la plus lointaine préhistoire, Trojan s'est longtemps demandé comment il pourrait orchestrer ce morceau. Il contemplait de très anciens instruments, en essayant d'imaginer les musiciens qui en jouèrent. Finalement, il a organisé le développement d'un chaos musical, produit par un orgue, deux pianos et des percussions, en donnant progressivement la voix à l'orgue, le tout enregistré pianissimo et amplifié par l'enregistrement.

Comme Karl Orff dans « Carmina Buriana », Trojan use des tonalités médiévales, retrouvant pour *Bayaya* la liberté du plain-chant et choisissant des cornes enrouées pour que s'ouvrent les ponts-levis, ou suit la calme gradation des vieux psaumes dans l'épisode de *L'Année tchèque* consacré à St-Procope.

LE PROBLEME DU FILM LYRIQUE

Dans les films lyriques ou musicaux courants, à la détermination du montage vient s'ajouter la précision chorégraphique des mouvements exercés des chanteurs, acrobates, danseurs ou acteurs de music-hall qui facilitent la création de développements musicaux, l'organisation de structures lyriques. La solution apportée par les marionnettes de Trnka au film lyrique est inverse, en tirant son rayonnement, non dans la mesure où les marionnettes se plient aux rythmes et aux formes musicales, mais plutôt dans celle ou elles leur résistent.

Le monde concret, réaliste de la marionnette, *inerte* par nature, ne peut être animé que par des mouvements *antinaturels* (presque scandaleux pour ceux qui n'aiment pas les marionnettes de cinéma). Mais ces mouvements sont aussi *instrumentaux*, obtenus en modifiant l'attitude des poupées pour chaque image enregistrée, suivant un système de construction rigoureux qui en vaut bien d'autres. Instruments contre instruments, les personnes bougent suivant une fréquence de 24 images par seconde, comme les cordes et les anches sur des fréquences supérieures. A la marionnette qui n'ouvre jamais la bouche, vient s'ajouter le complément contrariant d'une voix et d'un chant spontané. Dans chaque lettrine de *Bayaya*, des voix seules ou en duo accompagnent les mouvements réduits des petits personnages logés dans les espaces vides. Et dans la lettrine de l'épisode Carovani, un accord instrumental s'établit entre les mouvements en navette de la marionnette presque immobile et le retour d'*une* inlassable cellule musicale, formée de triolets que Trojan parvient toujours à modifier *insensiblement*.

La stabilité, l'inertie foncière des personnages et des objets visibles, le temps long de leur rayonnement plastique et expressif conviennent particulièrement bien au grand large d'un cinéma lyrique. Si Trnka préfère les longs métrages aux courts-métrages, c'est justement parce que le cinéma lyrique qu'il veut promouvoir « mange beaucoup de temps », dans la mesure où il épouse et soutient les développements et les enchaînements musicaux.

Il faut dire que les fonctions de la musique sont nombreuses dans les films de Trnka. Elle remplace le dialogue en donnant des voix aux marionnettes, elle précise l'atmosphère et caractérise les personnages avec des motifs musicaux (notamment dans *Le Songe*). Les relations de la musique et de l'image ramènent souvent à un accord dynamique simple. Dans les séquences de danses, Trojan et Trnka s'abandonnent (ce n'est pas ce que préfère le grand marionnettiste) aux plaisirs du synchronisme évident par l'animation et le montage : pour les danses des femmes des *Vieilles Légendes*, dans la scène de la polka burlesque du Diable dans *Le Moulin du Diable*, ou lors des montages rapides des danses du carnaval de *L'Année tchèque*.

A la fin des grandes parties dramatiques des films de Trnka, on retrouve des mouvements de transitions musicales et des amplifications symphoniques caractéristiques. Chaque changement d'atmosphère, de tonalité sentimentale est ménagé par l'introduction de nouveaux courants harmoniques et mélodiques, accompagnés par des images simples, des plans supplémentaires dénués d'action et de personnages. Dans *L'Année tchèque*, par exemple, quelques images



La musique écrite par Trojan pour les films de Trnka est une musique pour le geste et la voix. Pour les danses des jeunes filles de *Vieilles Légendes tchèques,* Trojan ajoute aux harmonies et à l'instrumentation ancienne des basses régulières obtenues par deux lames de bois vibrantes.

de l'enterrement de la mort, après les danses du carnaval, préparent la venue du printemps et la séquence du défilé des enfants ; avant l'été se trouvent les panoramiques de plus en plus serrés sur les fleurs, la cruche et le pain dans les blés, un cadran solaire. Chaque développement des mouvements dramatiques laisse la place à des bouffées nostalgiques, à des moments de tendresse, d'apaisement ou de contraste, qui ne détruisent jamais l'unité dramatique et musicale de l'ensemble.

Parfois, la partition semble deviner avant l'image le déplacement d'un centre d'intérêt ou la venue d'une scène essentielle. La musique cesse alors d'être synchrone et complémentaire, à ce que l'on voit, pour annoncer la tonalité dramatique de ce qui va suivre, prenant une distance avec l'image qui correspond à une véritable appréciation des événements.

Dans *Bayaya,* deux motifs musicaux accompagnent régulièrement les péripéties répétées du tournoi : un solo vocal, soutenu par une cornemuse, pour la charge des deux chevaliers, un refrain éclatant, repris en chœur à la chute du vaincu, suivi d'une fanfare qui dure jusqu'à la remise en place à la ligne de départ des partenaires de l'assaut suivant. Mais, pour la dernière charge contre Bayaya, le chevalier tricheur fait attacher sa jambe à sa selle par l'écuyer, et se prépare à charger. Mais la musique ne poursuit pas l'alternance régulière du refrain et du solo. Une marche finale commence, sans s'occuper du choc des lances et de la chute du tricheur. La musique l'avait déjà disqualifié, en entourant Bayaya d'accents triomphaux que l'image rejoint et vérifie.

Dans *Vieilles Légendes,* si le début de la bataille de Chestmir contre les Luchane est accompagné par une musique heurtée, ponctuée de cliquetis musicaux, le combat singulier des deux chefs n'est plus soutenu que par une ballade triste. chantée par une voix de femme. Le mouvement des images suit le cours des différents couplets, et la mort de Chestmir coïncide avec la fin du chant. C'est le motif musical qui a déterminé le temps de la scène et non le contraire.



Comme on faisait remarquer à Trnka que l'un des conducteurs de la diligence du *Chant de la Prairie* lui ressemblait, il expliqua : « *C'est ma contribution au réalisme socialiste.* » « *Je trouve que les marionnettes sont mieux habillées avec les costumes des contes de fée* » nous a dit le réalisateur de *Bayaya.* Malheureusement cet article ne parlera pas en détail des costumes et de leur place dans la féerie réaliste du *Songe.* Il faudrait pourtant consacrer tout un chapitre aux couturières de Trnka.

3 - TRNKA L'ANCIEN

Lorsqu'il y a dix ans j'ai vu apparaître sur un écran les premières images de *Bayaya,* venu droit de l'ambassade et sans note explicative, je n'ai pas eu besoin de bonnes raisons pour être bouleversé. Il est vrai que ceux qui n'aiment pas Trnka n'ont également pas vu *Bayaya.* L'opinion de ceux qui trouvent le film de marionnettes irrespirable, concentrationnaire, laid ou lourd ne mérite pas d'être considérée. Si la force hiératique de *Bayaya,* si la vraie grâce des héroïnes du *Songe* leur échappe, on ne peut que leur conseiller de diriger leur attention vers d'autres paysages. Et tout sera pour le mieux dans ce meilleur des mondes où les films de marionnettes ne peuvent être rentables.

Par contre, il n'est peut-être pas inutile de contrarier le jugement plus détaillé que certains spectateurs portent sur l'art de Trnka, au nom du goût et du bon ton. Car ces jugements catégoriques, dont on voit trop les catégories, montrent bien ce que les goûts régnants ont de restrictif et de provisoire.

Il faut se rendre à l'évidence, Jiri Trnka n'éprouve pas le besoin d'être plastiquement « moderne ». Ses meilleurs amis de la Société Manes (Frantisek Tichy ou Zdenek Seydl) n'ont pas réussi à l'influencer. Tous ceux qui savent ce que dessin veut dire ont pu constater, à la récente exposition du Musée des Arts Décoratifs, que Trnka est un grand dessinateur dont le trait possède une force et une justesse stupéfiante. Quelques croquis hâtifs, tracés à l'occasion d'une émission de télévision, prenaient même une valeur non-figurative imprévue. Mais l'art plastique de Trnka échappe complètement à la grande crise moderne des systèmes figuratifs. Des méthodes de perception et de représentation instaurées par le fauvisme, le cubisme ou *les héros du Cavalier bleu* ne le concernent pas. Il n'est absolument pas disposé à se laisser entraîner dans une chaîne mondiale d'influence et de singularité qui le situerait entre Kandisky et Matisse pour la peinture, Steinberg et André François pour la caricature. Il reste proche de la plastique baroque et gothique.

Le baroque auquel Trnka est apparenté par son goût de l'ornement n'est pas seulement le baroque de Prague, catégorie précise de l'histoire de l'art, mais le baroque rustique tchèque que l'on trouve dans le peuple et les campagnes. Trnka a vu dans sa jeunesse les tableaux ruraux, les danses de village, les repas bruyants, le théâtre de marionnettes ambulant de *L'Année tchèque,* comme le crépuscule du *Moulin du Diable.*

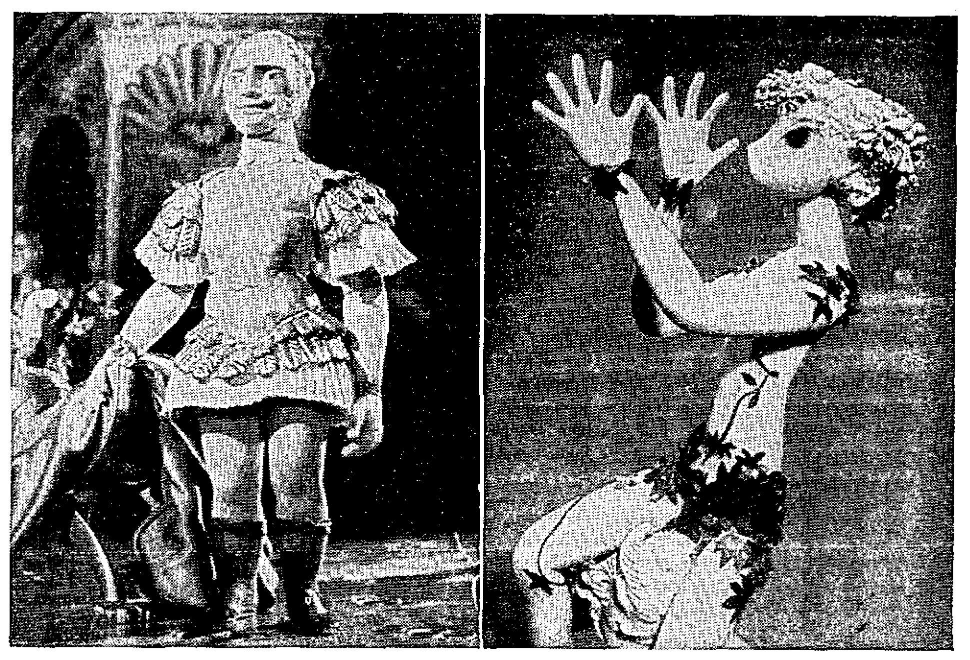
Dans *Le Roman de la Contrebasse*, plus que des bourgeois élégants, ce sont les gens du « château » qu'il nous montre, vus par l'œil ironique d'un rural.

Les légendes, les contes, les coutumes archaïques mises en image par Trnka ne sauraient s'accommoder d'une stylisation moderniste. Les danses du Carnaval, la forêt d'Obéron, la guerre des femmes ne sauraient être traitées comme *Gerald McBoing Boing* ou *The Unicorn in the Garden* ou *Blinkity Blank.* Trnka a su d'ailleurs, avec son dessin animé *Le Cadeau,* trouver un style convenant au style de l'anecdote, qui non seulement se rapproche des œuvres de Bosustow, mais encore l'influença.

Les images créées par Trnka retrouvent les racines de l'art populaire, mais également rencontrent les plus grandes réussites des illustrations fantastiques : celles des illustrateurs de contes russes du XIXe, comme celles de la magnifique floraison des dessinateurs anglais de la période edwardienne : de H.-J. Ford ou Arthur Rackham.

D'autre part, l'univers de la marionnette de Trnka possède une consistance visuelle curieusement archaïque. Ces personnages aux yeux cernés et comme peints « à fresque », ces personnages dont les têtes (quels que soient leurs matériaux) ont l'inertie du bois sculpté, semblables, en cela, aux héros peints sur les tryptiques médiévaux. Nous voici ramenés dans les limites naturalistes d'une peinture gothique dont les créateurs, avec une passion d'artisans manuellement avides, inventaient le réalisme pictural, saisissant l'irruption de la lumière, sensibles au prestige des matériaux et les rendant palpables. En représentant les bois, les étoffes, les armures, ils expérimentaient tous les éléments du réalisme pictural : le modelé, la couleur, l'espace, la reproduction de la matière inerte. L'illusion de la matière vivante ne les intéressait pas encore. Elle devait être conquise plus tard par les peintres de la haute renaissance.

Plus tard. Mais les nouvelles matières opalines ou souples utilisées pour la fabrication des marionnettes du *Songe* ne nous rapprochent-elles pas de cette nouvelle acquisition ? Quant à la récréation du mouvement, une nouvelle et redoutable perfection sépare les marches dandinantes de *L'Année tchèque* et le hiératisme admirable de Bayaya du naturel et de la grâce des personnages du *Songe.* La liberté de leurs gestes et de leurs déplacements ne poursuit pas la perfection trompe-l'œil des animations disneyennes calquées sur du vivant. La justesse de leurs mouvements entraîne l'économie des gestes, la valeur des attitudes, des ports de mains, des positions de pieds, de tout une pantomime qui constitue une des données spectaculaires essentielles de l'art de Trnka.



Dans *Le Songe,* d'un côté l'éclat beautiful de Thésée, de l'autre la silhouette souple et stylisée de Puck.

Il est difficile d'estimer la nouvelle orientation de style que prépare *Le Songe*. Mais l'étape est sûrement d'importance. Avec l'Eastmancolor, ce n'est pas seulement les couleurs éclatantes que Trnka préfère aux teintes pâles et sombres de sa première époque, bitumée par le vieillissement de l'Agfa. Une nouvelle étape de son corps à corps avec les choses se précise, qui le fait passer résolument de l'art populaire campagnard ou religieux à l'art princier, et élargir sans remords son répertoire de formes ouvragées, précieuses, pittoresques, théâtrales.

Ce goût pour les apparences et le prestige des matériaux travaillés, cette tentation subtile du luxe et de l'abondance décorative, nous apparaît d'autant plus attachante que l'œuvre de Trnka, en se privant de l'alibi, archaïsant ou populaire, risque de proposer un art de vivre trop singulier et une splendeur inactuelle à des spectateurs habitués à des formes de beauté plus courantes, vérifiées par les arts en vogue comme par l'ameublement.

DU MERVEILLEUX

Un malentendu a séparé le public blasé du Festival de Cannes 1959 du *Songe d'une nuit d'Eté*, dont c'était la première présentation. L'accueil de la critique fut tout simplement scandaleux.

Pourtant, comme Shakespeare qui, dans *Le Songe*, nous décrit une cour grecque imaginaire avec les yeux admiratifs d'un fermier de Stratford, Jiri Trnka s'était, une fois de plus, placé dans la perspective d'un paysan de Pilsen, nous montrant, dans les fastes de la cour de Thésée, le produit d'une imagination campagnarde qui voit de beaux messieurs intimidants se donner une fête qui finit par une pluie de roses, dans un parc à balustres aussi ridicule que la cour du Louvre à Paris.

Ce point de vue n'ayant pas été saisi, les modernistes de la dernière pluie, prirent la splendeur excessive, caricaturale, de la cour de Thésée pour le dernier mot de la beauté selon Trnka, le jugeant sévèrement, du haut de ce sens esthétique que l'on enrichit au Salon des Arts Ménagers. Cet acceuil, a, bien entendu, étonné Trnka.

« *On peut ne pas aimer mes films et mes personnages. Mais j'ai trouvé la critique du* Songe d'une Nuit d'Eté *tout à fait superficielle. Les scènes où Thésée, le visage dur et figé, se recoiffe comme une élégante devant la glace, traverse une galerie avec une noblesse affectée pour montrer à Hippolyte des tableaux et des statues qui le présentent à son avantage, me semblaient suffisants pour bien situer les splendeurs du palais royal. Mais ces sortes d'erreurs sont possibles. Je n'ai pas tenté une critique sociale, mais seulement la critique de l'homme. Il n'y avait pas besoin de critique sociale.*

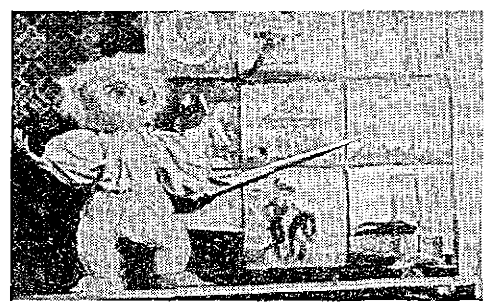
« *Pendant le spectacle offert à l'aristocratie, les spectateurs, groupés autour de Thésée, sont distraits et ennuyés. Il faut le rugissement du lion pour réveiller leur attention. La scène du lion est d'ailleurs applaudie chaleureusement. Elle ne pouvait d'ailleurs manquer de toucher les spectateurs de capacité moyenne de la cour princière.*

« *Si les spectateurs qui sont dans la salle se conduisent aussi comme ceux de la Cour de Thésée, il est évident qu'ils ne voient rien. C'est un peu triste, s'il faut tout expliquer. Il y avait à Cannes deux cours de Thésée. C'était trop pour un film.* »

Les grands succès du cinéma français récents (comme *Les Amants* ou *Les Quatre cents coups*) étonnent Trnka : *Les spectateurs ne veulent plus rêver. Ces films pressent longtemps une petite histoire, traitant tous ses aspects, en laissant peu deviner. Les personnages parlent, expliquent. A la télévision, la situation est encore pire. Les personnages parlent encore plus et n'agissent plus. Je comprends la conception morale du film de Karel Reisz,* Nous, ceux de Lambeth, *mais ne parviens pas à apprécier cette tendance naturaliste.*

Le moment était venu de demander à Trnka s'il excluait systématiquement les sujets réalistes pour ne se consacrer qu'à des thèmes surnaturels et fantastiques :

« *Je serais certainement intéressé par des thèmes plus réalistes, s'il y en avait. Mais j'en trouve rarement. Si, une fois, pour le film de mon ami Bretislav Pojar. Tous les sujets, tous les scénarios, toutes les idées que l'on me propose, sont des contes de fées. Et je ne m'y oppose pas, car, avec les contes de fées, on peut traiter des idées contemporaines. De plus, je trouve que les marionnettes sont mieux habillées avec les costumes de contes de fée. D'ailleurs, nous traitons souvent couramment Hamlet et les tragédies antiques, qui illustrent des thèmes toujours actuels, comme des contes de fées.* »




Derrière le montreur d'images de *L'Année tchèque,* le troubadour qu'est *Bayaya,* l'aède des *Vieilles Légendes tchèques* ou la chanteuse errante de *L'Année tchèque,* nous retrouvons Trnka, cinéaste lyrique qui, avec le naturel des vieilles littératures orales, met sur le même plan les récits et le commentaire des hauts faits, les chants, les danses, les lettrines et les chroniques dynastiques.




LES SILENCES DE JIRI TRNKA

En consacrant ses images, non seulement aux héros légendaires de la Bohême, mais à tout un peuple d'ondins, d'elfes et d'enchanteurs qui, de Shakespeare à Tchékov ont hanté le merveilleux moderne, il n'est pas étonnant que Trnka retrouve les formes expressives des légendes, des contes héroïques, des fables dynastiques, des chansons traditionnelles et des comptines. Dans *Vieilles Légendes tchèques,* qui s'ouvre sur les apparitions successives d'une harpe de rapsode égre-

nant quelques notes, Trnka abandonne toute progression dramatique, pour retrouver l'antique liberté des récits de tradition orale, le cours successif du vieux roman médiéval et des histoires épiques. Il ne s'agit plus de participer aux risques et périls des héros, mais de suivre la voix du conteur, du rapsode, retraçant par le détail les hauts faits d'un jeune chasseur, chantant la mort de Chestmir, ou énumérant la longue filiation de princes et de princesses qui va de Premysl à Kresomysl. De film en film, se sont précisées les caractéristiques d'un cinéma de bouche à oreille qui suivait le pas régulier de l'épopée, retrouvait les strophes et les refrains de la ballade.

Aucune éloquence suspecte dans le lyrisme simple et courtois des films de Trnka. Ce cinéaste et marionnettiste raconte comme les troubadours qui, à la veillée, parlaient et chantaient à mi-voix. Autour d'eux on faisait silence et leurs paroles s'imposaient.

Avec Vaclav Trojan, Jiri Trnka mesure, rationne le son. Dans tous ses films les actions les plus mouvementées sont entourées d'une qualité particulière de silence. Dans *Bayaya* les foules denses du tournoi n'exhalent que des chuchotements étouffés. Les terribles monstres arrivent sur la ville, sans que des dissonances horrifiées accompagnent leur entrée à l'orchestre. Elle est seulement suivie par le froissement des étoffes noires dont les habitants de la ville couvrent leur maison en signe de deuil. Dans *Le Moulin du diable*, de légers cris d'oiseaux, le son d'un angélus lointain expriment la solitude du vétéran et la douceur de la tombée de la nuit dans un décor pastoral. Les Chinois du *Rossignol de l'Empereur* applaudissent l'automate avec une inlassable et discrète dévotion (1).

Dans sa triologie du *Brave Soldat Chveik*, Trnka a entouré le célèbre personnage bavard et intarissable avec la même douceur et la même précision lyrique, orchestrant littéralement les bruits et les silences, la musique étant réduite aux interventions d'une marche viennoise. Sous l'action se déroule un entrelac de bruits, d'échos, de chocs brefs, concertant très précisément avec les mouvements des personnages, les phrases du commentateur, les cris de commandement et les tirades de Chveik. Et sur cette trame sonore précise, entre les interventions du commentateur, les bruits de bottes et les demi-tours réglementaires, Trnka a construit une animation déliée, tressée à même les sons, formant avec eux un ensemble indissoluble d'images et de bruits, piquant le brusque éclair du lorgnon du lieutenant Dub en appogiature d'un léger cri de locomotive (2).

LE MONTREUR D'IMAGES

Si l'on demande à Trnka pourquoi il n'éprouve pas le besoin d'être plastiquement moderne, il avoue : « *Je me le demande souvent. J'ai fait quelques tableaux abstraits pour moi, jamais pour le public. Plastiquement cela ne me dit rien. J'ai toujours commencé par le plus compliqué pour arriver au plus simple D'abord des têtes compliquées pour finir par des têtes construites avec une seule boule.*

La précision réaliste de certains personnages du Songe *ne doit pas être considérée comme un changement de direction ou un démenti à ma démarche. Les*

---

(1) Je ne sais dans quelle mesure l'Agfacolor tchèque n'était pas complice de cette douceur des bruits atténués. La bande son du *Songe* tourné en Eastmancolor est beaucoup plus éclatante, transmet avec une trop grande netteté les chuchotis des répétitions des artisans et les bruits lointains et mystérieux de la forêt enchantée.

(2) D'où la difficulé de doubler les films de Trnka qui sont régulièrement massacrés dans leurs versions étrangères, surtout françaises. Ne rappelons pas le doublage catastrophique de *Chveik dans le train*, commenté par un Noël-Noël écrasant de ses grosses bottes la texture sonore du film et l'humour incomparable du personnage. Le phénomène s'est reproduit pour *Vieilles Légendes*. Le commentaire, dit avec des voix douces, chuchotées, tenant compte des départs des thèmes musicaux et se mêlant à la voix de l'orchestre a été remplacé par un texte récité toujours au même niveau sonore par des voix emphatiques de commentateurs de films pour ministères, prenant comiquement des allures de chefs impérieux ou de bons vieillards ridicules, pendant que l'on schuntait la musique au mauvais moment, lui redonnant un niveau normal quand la danse ou le motif musical essentiel était commencé depuis six mesures.




Avec des moyens simples comment atteindre à une expression haute ? Tant pis pour le succès immédiat. Les marionnettes de Trnka sont des choses durables, capables de cette résistance au changement réservée aux objets et qui, pour Alain, signifie la beauté.

personnages essentiels, ce sont les artisans d'Athènes : Bottom qui joue Pyrame, Snug qui joue le Lion, Flute qui joue Thisbée. Ils sont extrêment simplifiés. En opposition, le groupe de personnages gréco-réalistes de la cour et des nobles est une composition. Ce sont, eux, les caricatures.

Si je ne peux moderniser ma plastique, c'est que je me suis toujours intéressé surtout à l'histoire, au drame, au récit, plus qu'à la forme plastique. Pour moi, la forme dramatique prime la forme plastique. Depuis quelques années, il faut constater que les films d'animation font plutôt le contraire. La forme est plus importante que le récit.

Dans mes films, les histoires ne sont pas faites pour les marionnettes, mais avant. Le scénario est la chose la plus importante. Pendant l'élaboration du scénario, je griffonne quelques personnages. Mais c'est seulement par jeu. Ce n'est que lorsque le découpage est terminé que je me mets à travailler sérieusement. Il n'y a que pour Le Moulin du diable *que le dessin a précédé l'anecdote. J'ai eu d'abord le personnage du vétéran joueur d'orgue de barbarie et je l'ai enveloppé dans une histoire* ».

UN CINEMA DES DISTANCES

Si le vieux manipulateur de marionnettes, Novak, apparaît dans la séquence du théâtre ambulant de *L'Année Tchèque*, ce n'est pas seulement pour évoquer cette vie de la vieille campagne de Bohême que Trnka connaît bien :

« *Novak avait des idées grandioses. Il rêvait de faire de très grandes choses : de monter Faust, de jouer Shakespeare avec des marionnettes. Il voulait monter « La nuit des rois » et il a fait un succès populaire de « Shylock* ».

Ce personnage de Novak on le retrouve dans tous mes films. Dans Le Songe *c'est Bottom. Son interprétation appliquée de Pyrame nous le montre désireux de faire quelque chose de beau et de grand, sans y réussir jamais. Il y arrive seulement un tout petit moment, vers la fin de sa grande scène et exprime un*

sentiment profond lorsque Puck lui fait respirer la fleur magique. Pour moi c'est comme Novak. Toujours le même problème. Comment faire quelque chose de grand avec des moyens simples ? Comment atteindre une expression haute ?

Peut-être trouverez-vous là la réponse concernant mes relations avec l'art moderne. Si la plastique moderne ne m'a pas attiré, c'est que je ne me suis jamais senti un habitant des villes. Je reste de la campagne, simple dans l'expression comme dans les partis pris de l'ironie ou de la plastique. Il faut chercher les racines de mon expression dans les sentiments et non dans les recherches artistiques ou intellectuels ».

Trnka, grand novateur du cinéma d'animation ne représente pas seulement l'entrée de l'exception dans le domaine de l'image par image, mais participe, comme tous les autres cinéastes tchécoslovaques, d'une même réalité nationale, sociale, qu'il exprime d'une façon originale et indispensable.

Cependant, la Tchécoslovaquie, pays en pleine édification économique et politique, doit forcément apprécier les efforts raisonnables et concrets, les résultats immédiats et n'aimer les lointains que s'ils sont réalistes. Il semble que Trnka, au contraire, ne soit jamais autant à l'aise qu'aux prises avec des sujets légendaires, folkloriques et ruraux, quelque peu inactuels. Il est, certes, assez grand animateur pour donner le mouvement cinématographique à des marionnettes contemporaines comme *Chpeïbel et Hourvinek,* en hommage à son vieux maître, le Professeur Skupa, et retrouver des constantes irréductibles du sentiment national dans le *Brave Soldat Chveik* de Hasek. Il peut caricaturer les citadins dans *Le Cadeau,* la bourgeoisie avec *Le Roman de la contrebasse,* demander à Jiri Brdecka de lui prêter ses cow-boys pour réaliser *Le Chant de la prairie,* ou réussir un court métrage extrêmement séduisant sur le thème : « L.U.N.E.S.C.O. est indispensable ». Mais ses héros préférés se sont les bergers, les paysans, les chasseurs, les rois laboureurs de la légende nationale et les êtres surnaturels des forêts. Au cinéroman, au pittoresque des affaires privées, Trnka préfère le point de vue du poète anonyme, porteur des formules de l'inconscient collectif et des richesses du folklore naissant ou consacré. Dans le souffle large de ses grands films, on ne peut s'empêcher de déceler une ampleur unifiante qui relève du spirituel et peut-être facilement confondue avec un frisson religieux.

Il m'arrive de rire encore d'une projection de *L'Année tchèque* à Roanne qui étonna fort, par le recueillement de ses images, quelques curés-cinémas venus détecter des traces de marxisme athée et l'étonnement douloureux de quelques signataires de l'appel de Stockholm, remplis de préjugés favorables, mais qui, devant ces chants et ces motifs *dramatiques,* avaient l'impression d'assister aux vêpres.

Certains critiques tchèques qui avaient violemment commenté les premiers dessins animés de Trnka, n'ont pas toujours apprécié les évocations des vieilles croyances rurales et, plus particulièrement le pèlerinage à la crèche de Bethléem dans *L'Année tchèque.* Dans la revue « Hubebni Rozhledy » Wladimir Bor et Stepan Lucky trouvent que, dans l'épisode de Saint Procope, l'amour de la vie éternelle l'emporte sur celui de la nature : « *Le demi jour mystique de la légende moyenâgeuse a amené Trnka à une stylisation trop prononcée de la forme — et peut-être au culte de cette stylisation. Déjà, dans l'épisode du printemps, nous étions étonnés par l'image d'un parasol et d'un chien qui n'était qu'un jeu de forme, une idée en soi* (...). Et plus loin : « *Avec ses bizarreries, le film appartient tout de même aux œuvres de valeur de notre art nouveau.* »

TRNKA INACTUEL

Mais l'attitude presque contemplative de Trnka n'invite pas à l'invocation. Dans les *Vieilles Légendes,* nous voyions le vieux roi Tchek inviter les hommes de la tribu à éteindre les incendies, au lieu de prier le Dieu du tonnerre. La place que Trnka réserve aux récoltes, aux fruits, aux filles et aux enfants, dans ses films, montre bien qu'il ne dissimule pas un goût très raisonnable pour les biens de ce monde. Certes, ses films n'entreprennent pas une édification morale ou sociale directe. Trnka se situe loin de cette autre villageois naïf et rusé, venu de la Forêt Noire : Bertold Brecht, qui, en s'alliant lui aussi avec le chant, la danse et le franc parler des spectacles paysans, créa une œuvre révolutionnaire et pédagogique d'une splendide agressivité militante et orthodoxe. Mais c'est également sur les mêmes assises du sens commun que s'appuye Trnka, sans manquer ni d'ambition ni de générosité.



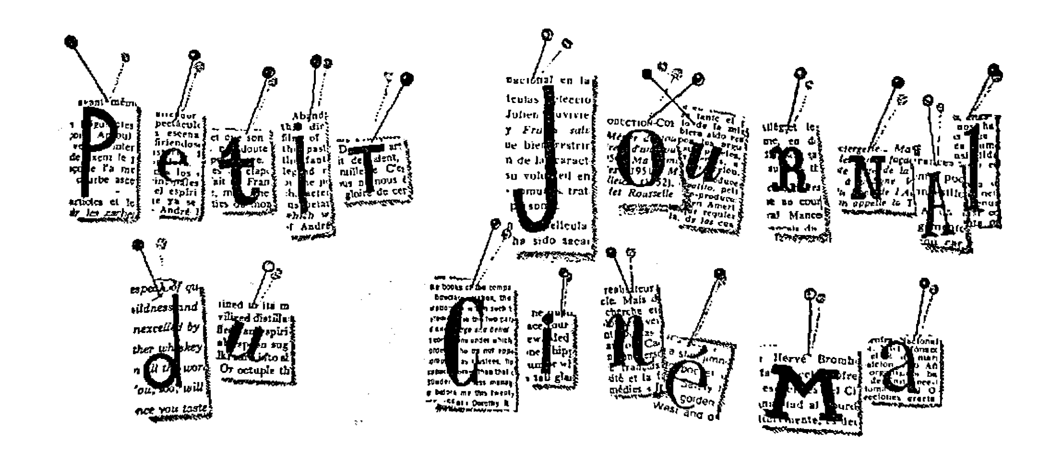
Dans *Vieilles Légendes tchèques*, comme dans *Bayaya* ou *L'Année tchèque*, l'ampleur, la rudesse et la grandeur inimitable des débuts...

On a souvent opposé aux personnages fortement stylisés de Trnka, l'apparence réaliste des animaux. Ne serait-ce pas une compétence de chasseur, un intérêt de rural qui incite Trnka et Frantisek Braun (le constructeur spécialiste des animaux dans le studio de Prague) à modeler des chevaux qui soient beaux et des bœufs sympathiques. Dans tous les films de Trnka, le blé est représenté par de vraies tiges de blé, même si les prairies environnantes sont figurées par du tissu. Et la forêt magique du *Songe*, comme la forêt défrichée par les premiers Tchèques de *Vieilles Légendes*, est réaliste et tangible, alors que les personnages qui la hantent sont fortement stylisés.

On comprend que Trnka mette sur le même plan, avec le naturel des vieilles littératures orales, décors, personnages, choral, danses, récits, lettrines enluminées, qu'il aligne la relation détaillée d'un haut fait, son commentaire lyrique et l'énumération d'une généalogie royale. A la succession captivante et logique de la dramaturgie, il substitue une continuité généralisatrice et libérante. A la place des actions suivies du cinéma, il nous propose une digestion contemplative de l'action.

Pour assurer cette convergence expressive d'éléments si différents, il fallait que Trnka préférât, aux actrices périssables et aux citoyens modèles de la prise de vue réelle, des personnages en matière modelée, remplis de pensée et d'art, agissant dans un univers ayant trois dimensions, réaliste et pictural à la fois. Car, si le cinéma de prise de vue directe nous livre, avec une exactitude documentaire le jaillissement des visages, les mobiles des sociétés qu'il reflète, trop contingent et vulnérable, il en accuse aussi les inerties et les aspects provisoires. Seul, le film de marionnettes avec ses masques et ses fétiches peut prétendre atteindre et évoquer cette très réelle mais inobservable unité des origines qui prépare les grandes montées solidaires. Parmi les fonctions sociales inédites qui incombent aux arts et dramaturgies, il est permis de se demander si Trnka n'en assume pas une à lui tout seul, dans le domaine encore si peu différencié du cinématographe.

André MARTIN.



LES PRIX DE LA NOUVELLE CRITIQUE

Les prix décernés pour la première fois par le jury de la Nouvelle Critique ont soulevé des mouvements divers. On s'est étonné (voire scandalisé) de ce que *Moonfleet* ait été couronné, de préférence à *Pather Panchali*, par exemple. En revanche, les prix décernés à *Pickpocket* (pour le meilleur film français), au *Visage* et à *A double tour* (pour les films les plus surfaits) ont paru mérités.

Je n'arrive pas, pour ma part, à comprendre comment l'honneur fait au film de Fritz Lang a pu sembler excessif. *Moonfleet* est le meilleur film étranger du dernier semestre, et il est normal qu'un jury de critiques compétents, qui ont au moins le mérite d'aller régulièrement au cinéma, ait salué au passage un vieux maître qui n'a jamais été si grand qu'à présent. *Moonfleet* n'est pas moins admirable par la richesse de son scénario que par l'insurpassable élégance de sa mise en scène. Il appartient à d'autres qu'à moi de déterminer sa place et sa signification dans l'œuvre de Lang (n'oublions pas qu'il s'agit d'un film vieux de six ans, qui a eu toutes les peines du monde à sortir). Tout bien pesé, j'incline à croire que Lang est moins un métaphysicien qu'un moraliste et que, de fait, il est merveilleusement à l'aise dans l'univers du roman et de la vie anglo-saxons. Il n'est donc pas étonnant que sa production américaine soit supérieure à l'allemande, car il ne croyait que du bout des lèvres au vieux bric-à-brac de la mythologie germanique. L'Amérique était faite pour Lang, à moins que Lang ne fût fait pour l'Amérique.

Quant à *Pickpocket*, ce n'est pas trahir le secret des délibérations que de dire qu'il a été longtemps en concurrence avec *A bout de souffle*. Je crois, pour ma part, qu'il importait de corriger d'une *manière éclatante* un accueil public aussi scandaleux qu'immérité. — J. D.

MONTPELLIER-SUR-ELBE

Ville universitaire, Montpellier se prévaut d'une poussière de ciné-clubs. En tête de liste, le Ciné-Club Jean Vigo, responsable l'an dernier d'une saison hispanique et cette année d'un programme spécial consacré au « Nouveau Cinéma de l'Est ». Viendront plus tard des saisons japonaise, scandinave, etc.

Les films choisis, à une ou deux exceptions ou plutôt absences près, illustrent parfaitement l'importance grandissante que va prendre le cinéma socialiste. Manquaient à l'appel, *Etoiles* et *Train sans Horaire*. La Bulgarie était néanmoins présente, grâce à la coproduction *Les Héros de Chipka* (1954) de Sergueï Vassiliev, justement récompensée à Cannes pour sa remarquable mise en scène. Ecume du stalinisme, cette œuvre mérite une place à part par la sûreté presque infaillible de Vassiliev, pas un instant dupe de ces enfantillages, stylisant à outrance, traitant ses scènes de bataille et de bivouac dans le style pompier à la Detaille ou à la Messonnier, ou au contraire retrouvant un véritable tempo de *comics*, lors du triomphe du Superman russe, à la fin. A l'opposé, Alexandre Ford, vétéran du cinéma polonais, dont fut projeté *Les Cinq de la Rue Barska* (1955), ignore ces subtilités, travaille dans le naïf et le primaire, mais avec une conviction digne de son modèle King Vidor. Ford, à qui le jeune cinéma polonais, Wajda, Kawalerowicz, Munk, doit presque tout, domine encore d'assez loin ses élèves.

L'essentiel de ce festival miniature fut la projection du hongrois *Fleur de Fer* (1958) de Janos Hersko et du soviétique *La Maison natale* (1959) de Lev Kulidjanov, le premier d'une sincérité déchirante, le second plus « roublard », dirait Pierre Marcabru, mais d'une invention, d'une fraîcheur, que trois visions, en ce qui me concerne, n'ont pas encore épuisées. Dans l'un et l'autre film *une construction dramatique* très serrée, rien de laissé au hasard : ici la corruption du Budapest capitaliste des années trente conduit



Ars **de Jacques Demy**

infailliblement les amoureux à leur perte, là au contraire la solidarité propre à l'univers soviétique aide à effacer les larmes amoureuses et les préjugés d'une gamine. — L. Ms.

DEMY TER

Le Sabotier du val de Loire (supervisé par Rouquier dont Demy fut l'assistant pour le méconnu *S.O.S. Noronha*) et le viscontien *Bel indifférent*, nous avaient suffi pour saluer en Jacques Demy un des futurs maîtres du Cinéma Français. *Ars*, le magnifique *Ars*, en apporte la magistrale confirmation, qui n'est pas seulement en effet une date capitale dans sa carrière, son adieu au court-métrage, son *Chant du Styrène* en quelque sorte, mais aussi et surtout une date capitale dans l'histoire du court-métrage.

Domaine d'élection de la *nouvelle*, le court-métrage devrait être également celui de *l'essai*. Ce n'est plus chez Seghers ou chez Gallimard, aux Presses Universitaires de France, à l'Arche ou au Seuil que des essayistes dignes de ce nom devraient déposer leurs manuscrits, mais chez Argos, Ajym, aux Films de la Pléiade, du Parvis ou du Carrosse. Demy a fait franchir ce pas décisif au court-métrage. Pour un *Mauriac* souvent remarquable, combien de *Nerval*, de *Saint-Exupéry* ou de *Jean-Jacques*, disons décevants pour ne pas être méchant ! Et pourtant Resnais (*Van Gogh, Gauguin, Guernica*), Franju (*Monsieur et Madame Curie*), Kast (*Ledoux, architecte maudit*) ont montré la voie à suivre. L'illustration, la compilation, l'hagiographie ont fait long feu. Affinités électives, fraternité, dilection devant guider le choix de ces futurs essayistes, re-création, compénétration et mise en scène iront alors de soi. *En d'autres termes, le temps est venu d'écrire cinématographiquement des essais* sur Kleist, Restif, Melville, Poe ou Virginia Woolf *un peu comme Welles fait des films d'après Shakespeare.*

Mais, cruelle exiguïté d'une note, j'en ai trop peu dit : cette voix — la voix même de Demy — à laquelle il est impossible de demeurer insensible, l'admirable idée de la confrontation démystificatrice du passé et du présent (qui permet à Demy de vitupérer l'éternel pharisaïsme), et puis ces prodigieux travellings de plusieurs centaines de mètres à 80 à l'heure, notamment, seconde sublime, la fulgurante envolée dans le soleil couchant... J'imagine fort bien, à ce sujet, Henri Agel proposer à ses élèves ce thème de réflexion : comparer la signification (matérialiste, profane et incarnée) du travelling chez Resnais à celle (spiritualiste, sacrée et désincarnée) du travelling chez Demy. — A. V.

Ce petit journal a été rédigé par JEAN DOMARCHI, LOUIS MARCORELLES, ALAIN VARGAS et MICHEL MAYOUX pour la Photo du mois.

LA PHOTO DU MOIS



Louis Malle tourne Zazie dans le métro

Louis Malle n'aime plus Brahms. Les curieux personnages parmi lesquels se déplace Zazie ont ceci de commun avec les amants et leurs comparses qu'ils sont accaparés par des problèmes sentimentaux, mais, à la description romantique des affres du cœur, Malle substitue cette fois une parodie burlesque. Au demeurant, il n'est que de lire « Point de lendemain » pour constater que l'apport original du metteur en scène, c'est-à-dire la peinture satirique d'un certain milieu et de ses fantoches, contenait en germe le comique agressif de la *Zazie* qu'il tourne aujourd'hui. Ce film ambitieux par ses moyens (Eastmancolor, budget dépassant, sans vedettes, 200 millions de francs légers), c'est plus encore par son propos : une authentique désintégration de la réalité quotidienne, non seulement du comportement humain, mais des sentiments et de leur expression. Au-delà du burlesque sommaire d'*Hellzapoppin*, c'est la logique dévastatrice et irréfutable des Mack Sennett que Louis Malle veut retrouver.

Les mécanismes du rire, on le sait, sont les plus délicats à construire. Aussi, *Zazie dans le métro*, film court (90 minutes), au rythme très rapide, a-t-il demandé à Louis Malle et J.-P. Rappeneau un long travail d'élaboration et nécessité une durée de tournage inhabituellement longue (trois mois). D'étonnants décors à transformation ont été édifiés sur deux plateaux de Joinville par Bernard Evein, mais la plus grande partie du film est tournée en extérieurs, dans les embouteillages de Paris, au Marché aux Puces, sur le sommet de la Tour Eiffel, sous les Galeries du Palais Royal et dans les « passages » 1900 du quartier Vivienne... On y utilise des objectifs insolites, de la focale ultra-courte 14,5 aux plus longs télé-objectifs. L'accéléré, les trucages visuels et sonores, l'animation au tour de manivelle chère à Meliès et à Mac Laren, la post-synchronisation systématique et parfois volontairement déclarée, sont utilisés à la création d'un monde en perpétuelle variation où les personnages changent constamment d'apparence et même d'identité, où, déclarent les auteurs, « les lieux, les décors, les objets, les couleurs apparaissent et se mélangent sans cesse. » — M. M.

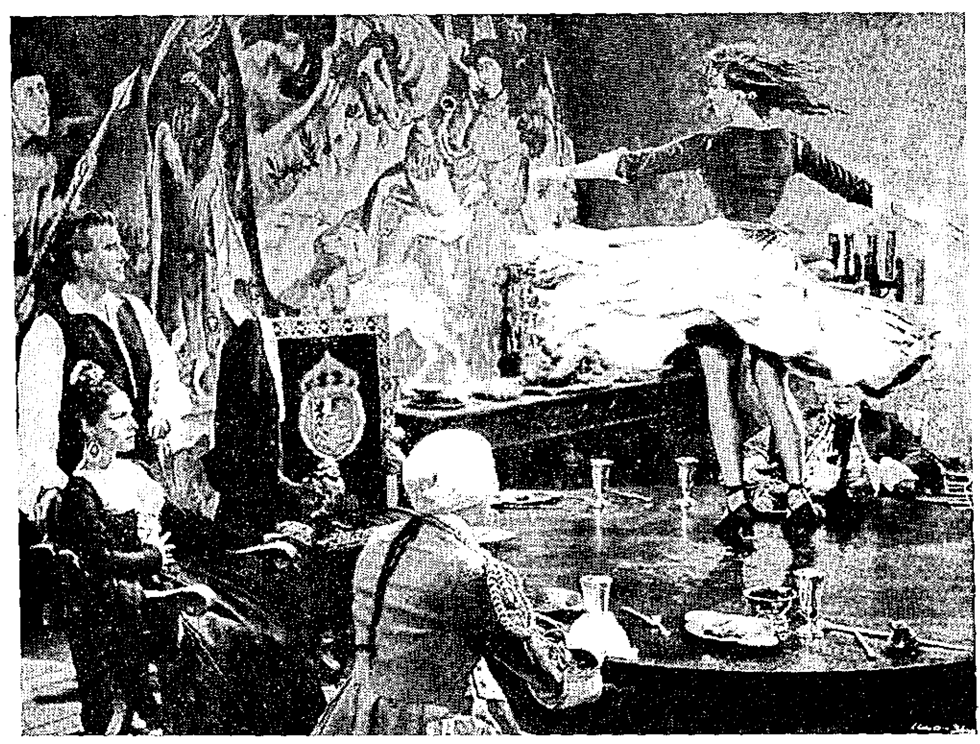
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu

TITRE DES FILMS / LES DIX →	Jean de Baroncelli	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Fereydoun Hoveyda	Pierre Marcabru	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jean-Pierre Melville	Luc Moullet	Jacques Rivette
A bout de souffle (J.-L. Godard)	★★★	★★★	★★	★	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
Le Trou (J. Becker)	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★★	★★	★★
Moonfleet (F. Lang)	★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★	★★	●	★★★	★★★
Party Girl (N. Ray)			★★★★	★★★★	★	★		●	★★	★★★
Pather Panchali (S. Ray)	★★★	★★	★	★★	★★	★★★★	★★		●	★★★
Together (L. Mazzetti)				●	★★★	★★★				
Plein soleil (R. Clément)	★★	★★	★	●	★★★	★	★	★★	★★★	★
Soudain, l'été dernier (J.-L. Mankiewicz)	★	★	★★★	★	★★	●	●	●	★★	●
Opération jupons (B. Edwards)			★	★	★	★			★	★
Classe tous risques (C. Sautet)	★	★	★	●	●	●	●	★★★	●	●
Le Pont (B. Wicki)	★★	★	●	★	●	★	●		●	●
Louis II de Bavière (H. Kautner)		★	●	●		★			●	
Grand hôtel (G. Reinhardt)	●	●	●	★	●	●			●	
La chatte sort ses griffes (H. Decoin)			●	●	●	●	●	●	●	●
Visa pour Hong-Kong (L. Gilbert)	●	●	●		●			●	●	
Bagarres au King Creole (M. Curtiz)			●		●	●			●	●
Carnets intimes d'une jeune fille (Thiele)	●		●			●			●	

LES FILMS



Stewart Granger, Viveca Lindfors et Liliane Montevecchi dans *Moonfleet* de Fritz Lang.

Le cercle brisé

MOONFLEET (LES CONTREBANDIERS DE MOONFLEET), *film américain* en Cinémascope et en Eastmancolor de FRITZ LANG. *Scénario :* Jan Lustig et Margaret Fitts, d'après le roman de J. Meade Falkner. *Images :* Robert Planck. *Décors :* Edwin B. Willis et Richard Pefferle. *Musique :* Miklos Rozsa. *Interprétation :* Stewart Granger, George Sanders, Joan Greenwood, Viveca Lindfors, Jon Whiteley, Liliane, Montevecchi, John Hoyt, Donna Corcoran, Jack Elam, Merville Cooper, Sean McClory, Alan Napier, Dan Seymour, Ian Wolfe. *Production* : John Houseman, 1955. *Distribution :* M.G.M.

Dès le générique, la dynamique et la respiration de *Moonfleet* nous sont données. Une vague surgit dans une crique, s'y engouffre, puis se fracasse contre les rochers, ne laissant d'elle-même qu'un tourbillon d'écume. Au second, troisième, quatrième plan, etc., les vagues se succèdent, se gonflent, pleines d'une violence contenue, pour se briser, enfin, avec fureur. Pour quelles raisons ces plans sur la mer et les vagues sont-ils les plus beaux

qu'on ait jamais filmés ? Mystère inexplicable de l'art, sauf si l'on admet que le regard du poète peut pénétrer le monde si intimement, qu'il magnifie, dès lors, tout ce qu'il voit. Voilà qui renvoie au néant tous les testaments cocteauesques. La poésie réside dans la vérité et la connaissance. Elle ne peut se camoufler dans le truquage.

Il est temps, en effet, de parler de poésie à propos de Lang. A ne disserter que sur son génie de l'écriture, sur son art sans égal à manier les concepts et la dialectique, on en oublie le premier contact de l'artiste avec son œuvre, cette lente projection de son être le plus intime, bref cette logique de la rêverie qui ploiera sous la loi d'airain aussi bien la courbe générale de son film que la façon de capter chaque plan et jusqu'au moindre détail de ce plan. Le jeu supérieur d'une intelligence discursive ne justifierait pas les prétendues invraisemblances qui jalonnent si souvent l'œuvre de Fritz Lang. Celles-ci apparaissent, avant tout, comme l'aboutissement même de son imagination. Il se peut qu'ensuite Lang se livre sur elles à une réflexion, pour les introduire comme « les termes évidents d'un discours, » selon le processus de la « causalité à rebours ». Si, comme le disait Philippe Demonsablon (1), notre cinéaste dispose des causes en vue des effets qu'il désire obtenir, c'est que, justement, ces effets sont les signes de sa rêverie et la raison même de l'existence de son œuvre. La poésie ne se trouve pas à l'arrière, elle est essentiellement à l'origine de tous ses films.

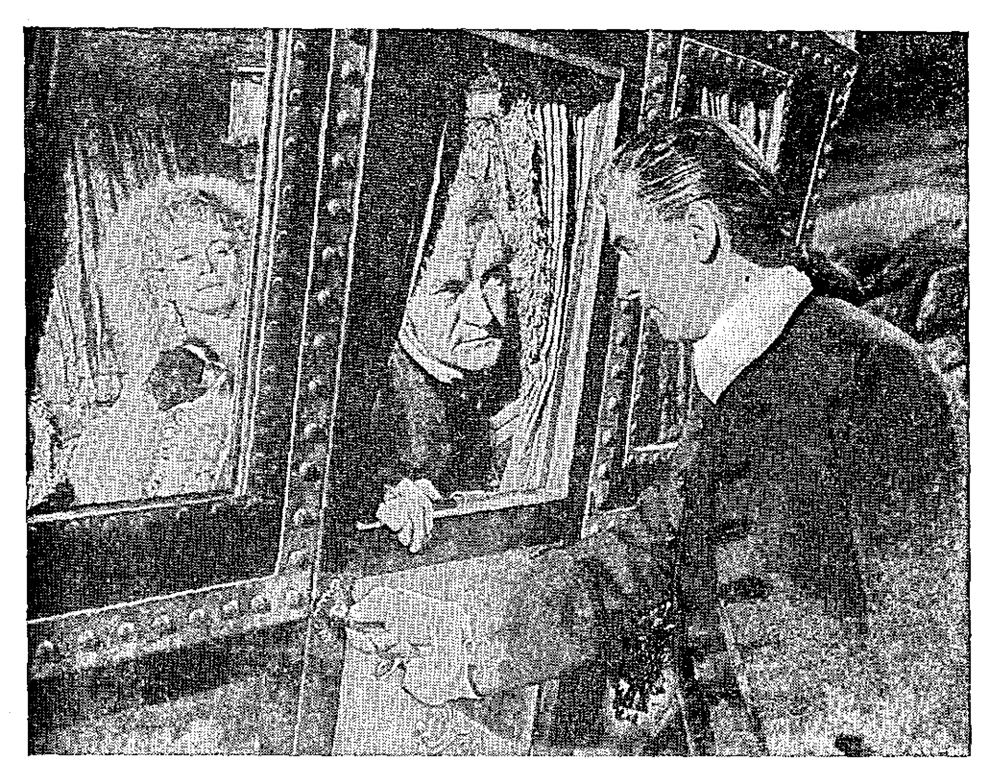
Moonfleet, pur de tout prétexte social, de toute démonstration, livré à la seule ivresse de l'aventure, au merveilleux du conte, en apporterait, si besoin en était, une preuve éclatante. A quoi, en effet, a-t-on comparé ce film ? Aux romans de Stevenson, de Dickens, aux contes d'Edgar Poe, bref aux romanciers anglo-saxons de l'imaginaire et du dépaysement. Adapté d'un roman anglais de Falkner, il est naturel que le film en conserve quelque trace. Mais Lang a eu tôt fait de rendre sien ce sujet.

Son *Moonfleet*, identique en cela à tous ses autres films, c'est l'histoire d'une descente, la descente de l'innocence dans le gouffre des passions et des turpitudes humaines. Descente animée d'un mouvement inexorable, celui-là même de la courbe que trace la marche nocturne de l'enfant, se dirigeant d'un pas assuré vers le paysage sinistre de Moonfleet. Rien, dès lors ne peut plus arrêter cette descente, pas même la première rencontre du gamin avec ce monde qui le glace d'épouvante jusqu'à l'évanouissement. Un mécanisme implacable est mis en branle qui, au contact de l'innocence, va déclencher le tourbillon des forces passionnelles. Toutes tenteront de le détruire. Mais, telles les vagues du générique, elles se briseront successivement jusqu'à leur anéantissement total. Au terme de cet affrontement qui verra la défaite d'un homme ayant sacrifié à un avenir impur un passé idéal, le soleil, un soleil chaud et doux, embrasera enfin le paysage. Moonfleet est libéré, l'innocence triomphe.

Cette sensation de descente, ou plus exactement de chute progressive épouse la rêverie du poète. Tant de souterrains croulants, de corridors inquiétants, de puits profonds, de décors glacés à l'usage inhumain des humains ou de domaines faussement enchanteurs qui semblent ramenés par la Femme sur la lune, ne sont là que pour marquer les étapes d'une exploration anxieuse de soi, toujours inassouvie. L'artiste n'a de cesse qu'il ne révèle les plus intimes méandres de son âme, même si, au détour d'un chemin, au hasard d'une porte brusquement entrouverte, il se trouve face à face avec l'horreur: forçats patibulaires de *Moonfleet*, lépreux immondes du *Tigre* et du *Tombeau*. Tout exorcisme libère dangereusement le monstrueux et les monstres, et l'univers langien contemple, fasciné, leur lente et fatale invasion. Au dragon, qui resurgit à chaque film du cinéaste, Siegfried ne peut opposer, pour vaincre, que l'armure des plus hautes valeurs morales.

Qu'est-ce que *Moonfleet ?* Un regard lucide et terrible posé par Lang sur lui-même, qui nous découvre ses plus secrètes impulsions. Avec une sincérité sans complaisance, ce film peint la dégradation monstrueuse que l'homme fait subir à ce qu'il y a de plus profond en lui : la volonté de conquête. Se libérer de ses entraves, posséder le monde, est le but de tout homme. Mais, trop souvent, celui-ci ne désire cette domination que pour mieux jouir et profiter

(1) « La hautaine dialectique de Fritz Lang », CAHIERS DE CINEMA, n° 99.)



Joan Greenwood, George Sanders et Stewart Granger dans *Moonfleet.*

de ce monde, s'en faisant par là l'esclave consentant. Dès lors, tout, pour lui, est obstacle qu'il lui faut briser. La présence de l'autre, parce qu'animée de cette même volonté de conquête, se révèle vite intolérable. La supprimer devient l'obsession majeure. Seules l'innocence ou la sagesse, qui n'est que l'innocence reconquise par l'adulte, peuvent la satisfaire pleinement et rendre véritable la possession du monde.

Dans *Moonfleet,* Lang marque les étapes de l'évolution inexorable de cette dégradation. Il les indique à l'aide de quatre personnages qui sont comme les projections du poète aux différents moments essentiels de sa vie. Il y a John Mohune, l'enfant chargé d'innocence dont la quête n'est que la recherche de la pure amitié, du désintéressement absolu. Il y a Jeremy Fox, l'homme jeune, hardi, avide de toutes les conquêtes terrestres, mais dont le cœur n'est pas encore assez avili pour ne point ressentir l'appel de l'amitié et, par là, d'un amour idéal. Il y a Lord Ashwood, l'homme mûr, cynique, jouisseur, fourbe, qu'intéresse seul l'argent et sa puissance. Enfin, étape ultime de cette descente, il y a le procureur, vieillard froid et glacé dont la vie n'a de sens que dans la mort, la suppression d'autrui.

Tous ces personnages sont animés par une force unique, celle de la conquête, donc entraînés par un même mouvement au dedans duquel leur rapport ne peut être que d'affrontement absolu, et cette force se concentre, pour chacun d'entre eux, en un mobile particulier qui les possède à un point tel, qu'il les réduit à n'être plus que les simples exécuteurs de cette motivation, à n'être plus eux-mêmes que des mobiles, des forces qui vont. Les trois adultes, Jeremy Fox, Lord Ashwood et le procureur partent d'eux-mêmes pour revenir à eux-mêmes et satisfaire ainsi leur passion égoïste : en tant que *mobile* chacun d'entre eux ne peut que s'encercler. Ils se condamnent au sort de cet âne enfermé dans une roue pour actionner le puits d'Hallisbrooke. En

revanche, la volonté de conquête de l'enfant (celle de l'amitié de Jeremy Fox, puis celle du diamant comme gage suprême de cette amitié), parfaitement désintéressée, débouche sur la liberté. C'est pourquoi sa venue est si dangereuse pour les autres personnages : tous veulent se débarrasser de lui : il ne peut que provoquer l'éclatement du cercle où chacun s'enferme et, détruisant leur mobile, donc leur raison d'être, les réduire à la mort.

Mais, si John Mohune est la condition nécessaire pour déclencher en un tourbillon (celui de la vague, celui de la danseuse, celui de la hallebarde) le mouvement général de la dégradation, il est loin d'en être la condition suffisante. Celle-ci ne peut être assumée que par un personnage lié à ce mouvement, et qui, en s'en détachant, peut l'arrêter, donc anéantir les êtres qu'il entraîne. Le conflit va donc s'installer dans la personne de Jeremy Fox, type éternel du héros langien. Il y deviendra conflit entre un mobile foncièrement égoïste et la tentation d'un mobile supérieur, lié au souvenir d'un pur amour. Car il est bien vrai que, chaque fois que Fox obéit à ce dernier, c'est-à-dire chaque fois qu'il sauve l'enfant, il se libère, donc brise un cercle (cercle des contrebandiers dans la taverne, cercle des soldats qui envahissent la plage, cercle que forment les murs de la forteresse d'Hallisbrooke). Et il est bien vrai qu'à chaque fois il rompt avec le mouvement qui le relie aux autres personnages et par là provoque leur mort, puis finalement la sienne.

Mais parler de conflit est peut-être impropre. Il vaudrait mieux dire qu'il s'agit d'une ligne, d'une trajectoire que la conscience d'un mobile supérieur brise dans sa course. Cette conscience naît évidemment de la présence de l'enfant, le fils d'Olivia, la femme idéale jadis adorée, mais surtout des trois autres femmes que Jeremy Fox rencontre successivement dans son aventure et qui sont comme l'image de plus en plus dégradée d'Olivia, et par là soulignent sa propre dégradation. Il y a la gitane, pure représentation de l'attrait sensuel de la femme. Il y a l'amoureuse passionnée et exclusive, type même d'une exigence possessive. Il y a enfin Lady Ashwood, à l'égoïsme absolu, coquette, cupide, cruelle et perverse. C'est dans leur désir d'écarter John Mohune, donc l'image de sa mère, que ces femmes feront prendre cette conscience à Jeremy Fox et qu'ainsi elles se condamneront.

Jean DOUCHET.

Sources

PATHER PANCHALI, film indien de SATYAJIT RAY. *Scénario :* S. Ray, d'après Bibhutibhusan Bandapaddhay. *Images* : Subrata Mitra. *Musique* : Ravi Shankar. *Interprétation :* Uma Da Gupta, Kanu Banerjee, Karuna Banerjee.

L'enfance d'Apu est aussi la nôtre. Les mêmes forces en tissèrent la trame, les relièrent chacune à leur rêve, à leur terre, à leur faim.

Communes mesures. La nourriture se situe pour la mère sous le signe du faire, pour la grand-mère, du recevoir, toutes deux, aliénées, vivant ce rapport dans la frustration. Le père, lui, a choisi l'évasion dans un rêve de compensation par lequel il croit exorciser son aliénation (« *Ils peuvent pressurer les pauvres, ils ne peuvent leur enlever leur talent* »), il ne fait que s'y engluer davantage. Quant à Durga, c'est par le vol qu'elle s'efforce de briser le cadre contraignant du besoin.

Apu, ouvert à tout, toujours complice, n'est encore marqué par rien. Il rêve le réel et réalise le rêve. Lorsque nous voyons sa mère, bol de riz à la main, essayer d'introduire dans le monde du jeu la nécessité de la nourriture, nous comprenons que celle-ci, en ce moment, est étrangère à Apu, qu'il lui est plus important de vivre son rêve de chasse. Nous sentons aussi qu'il sera toujours important pour lui de mettre à profit le jeu qui existe toujours, si réduit soit-il, entre l'être humain et le carcan de la nécessité et qui, à valeur égale, est inégalement utilisé par chacun. Le lire, l'écrire, le théâtre, la lanterne magique, le passage d'un train, pour les uns reflets fugitifs d'un monde inaccessible, sont pour les autres autant d'invites à pé-

nétrer ce monde. Apu est de ceux que leur donné féconde, qui, enfants, se servent de tout ce qui les entoure pour naître à la vie et vivre en poésie, adultes, conservent des pouvoirs de l'enfance ce qu'il faut pour bien vivre une vie. Aliénation, négation stérile de l'aliénation : le dilemme ne se posera pas pour lui, pas plus qu'il ne se coupera de *ses racines*, il ne se laissera figer en racine, il sera et possédera la terre, sera soc et sillon.

Rien qui nous soit étranger. Les rites et coutumes sont les concrétisations, homothétiques aux nôtres, d'attitudes fondamentales en face de la vie. La parure de la jeune épousée est la marque tangible, et *que nous sentons* nécessaire, de cet épanouissement qui fait la vierge devenir femme, elle a le naturel d'une floraison.

Nous ne contemplons jamais un ailleurs. *Nous sommes* là, au présent. Un temps que bien souvent nous apercevons avoir perdu, lorsque nous essayons de *conjuguer celui* de notre enfance et que nous ne savons pas retrouver, sinon sous la forme imparfaite du présent de nostalgie : exotisme du vert paradis. Rien de tel ici : il y a présent et présence.

Tout est présence dans ce pays de l'Un où l'idole du dieu *est* le dieu, où le problème *métaphysique* est celui de la conduite humaine ; tout au-delà des choses est dans le çà des choses. Chaque partie du magma vital agit en coordination avec chaque autre : l'eau de l'étang, refermant sa main d'herbes sur le collier que lui jette l'enfant, coopère avec lui, prolonge sa pensée, achève le geste par lequel il veut effacer la faute passée de Durga, achève le destin de Durga. L'animisme de l'Inde prolonge celui, spontané, de l'enfant.

Et la tourmente qui assiège la maison où Durga grelotte de fièvre est ce même souffle cosmique qui fit se parer et se marier une jeune fille, s'animer l'eau et les herbes, *s'accorder* dans le jeu le chat et le chien, qui rendit Durga plus attentive à sa parure, la fit planter un arbuste, l'arroser en murmurant des invocations, qui l'amena peu à peu à vibrer à l'unisson de toutes les forces vitales, à la fois répondant à leur sollicitation et sollicitant d'elles une pénétration plus profonde, la fit s'offrir, s'ouvrir toute au déferlement de l'orage, onduler sous lui en une sorte de danse rituelle exprimant à *son comble cette* excitation qui parfois resurgit en nous — de quelles profondeurs ? — et nous donne envie de chanter sous la pluie.

Durga ne savait pas, alors, que la nature l'appelait déjà à cette communion totale avec elle vers quoi tend inéluctablement toute vie. Nous le savons, nous, à partir du moment où nous voyons les éléments déchaînés prendre d'assaut la maison, comme s'ils incarnaient la *mort* venant chercher son dû. Mais ce « comme si », c'est nous qui l'introduisons où il n'a que faire. Ce souffle qui est là *est* la mort, l'était déjà, en même temps que la vie et l'amour, il est aussi, tout uniquement, la mousson...

Il n'y a pas de symbole possible : une chose, consubstantielle à une autre, ne saurait se borner à en être le signe. Immanence.

Ce qui exclut — il y a appel du mot, posons-le — transcendance. Vient nous rassasier une beauté tout incarnée, mais qui peut nous laisser affamés de stridences plus éthérées. Que l'eau soit à la *fois* vie et mort, qu'elle soit aussi, enfouissant un douloureux secret dans son giron secourable, ce qui préservera la pureté *de cette* mort, cela ne nous apprend rien que nous ne sachions déjà. L'eau, nous en vivons ; terre ou eau, voilà ce qui nous attend, si nous nous noyons ou si, trempés, nous attrapons un refroidissement, et si je jette cet article à la Seine, *elle* le cachera si bien que nul ne pourra jamais me reprocher de l'avoir écrit. Œuf cosmique, le grand Tout se caractérise par la plénitude et la finitude : si tout va au-delà de tout, tout entre dans tout ; tout contient tout et il ne peut y avoir trop-plein.

C'est pourtant d'un trop-plein de beauté que débordait la source aux amants des *Contes de la lune vague*. L'eau, l'amour et le destin des êtres donnaient naissance à une entité nouvelle dont nous frappait au cœur la secrète exactitude. Incarnée, sans doute, mais comme l'est en sons la musique. Ici la musique est « concrète », indépendamment du fait que celle de Ravi Shankar n'est pas sans évoquer ce que l'on appelle « musique concrète ».

Mais où nous pouvons voir faiblesse, peut-être faut-il voir force, car la force de l'Inde, c'est peut-être, juste-



Pather Panchali de Satyajit Ray.

ment, d'être un rêve incarné qui, rêve, intègre la contradiction, incarné, la digère.

C'est ici le lieu de rappeler que le propre de l'enfant est précisément d'intégrer la contradiction. N'allons pas penser, à la suite de ce nouveau recoupement, que l'Inde incarnerait quelque sublime essence de l'enfance. Simplement, elle a construit sa représentation du monde en privilégiant certaines attitudes fondamentales qui, chez nous, qui en avons privilégié d'autres, s'atrophient généralement, faute d'être soutenues par un système.

Pourtant — c'est ce qui rend Apu proche de nous et comme enfant et comme Hindou — les deux civilisations, bras d'un même fleuve, se sont différenciées à partir d'un système commun de représentation du monde. Géniale intuition de Renoir, redécouvrant pour le compte du cinéma la parenté profonde des deux peuples et créant le premier film indo-européen. L'alliance des deux mots n'est pas ici le fruit d'une conjonction hasardeuse ou laborieuse, elle se remplit de la même richesse qu'elle a sous la plume des linguistes ou des ethnologues, sous celle de Claude Lévy-Strauss, écrivant : « *Dans les Hindous, je contemplais notre exotique image, renvoyée par ces frères indo-européens évolués sous un autre climat, au contact de civilisations différentes, mais dont les tentations intimes sont tellement identiques aux nôtres...* »

Entre notre Occident et cet Orient-là, prend place le chaînon slave. Ce n'est pas un hasard si nous évoquons la sensibilité russe à propos de *Pather Panchali*, pas un hasard non plus, si les Russes, avec le marxisme, ont eux aussi découvert que le problème métaphysique est celui de la conduite humaine et si, de messianique à l'origine, le marxisme tend de plus en plus à devenir, comme le bouddhisme, exemplaire.

Aussi, plus on se rapproche de l'Inde, plus on voit s'interpénétrer, s'indifférencier les valeurs qui se rapprochent de ce point idéal où se confondraient économique et spirituel, mysticisme et réforme agraire. Conquérir, c'est conquérir le tout.

Cela implique qu'on ne saurait rejeter aucune partie de ce tout. Si, du destin, par définition inférieur, qui vous est donné, on veut accéder à un destin supérieur, ce sera moins en s'opposant au premier qu'en l'acceptant, dans la mesure où il est une réduction du second. Les forces qui animent le destin second sont, supérieurement harmonisées, celles qui déjà animent le premier. Aussitôt qu'on les a décelées, il faut, si l'on choisit de les suivre, loin de leur faire violence, commencer par s'en imprégner. On a vu résignation dans *Pather Panchali*, on n'a pas vu que la résignation contient l'action. L'être se laisse imprégner par les éléments positifs et négatifs contenus dans son donné, comme si leur jeu, par quelque chimisme, devait provoquer en lui un mouvement analogue au tropisme végétal. Ce mouvement, on le voit s'esquisser dans le film: un jeu de hasards et d'acquiescements à ce hasard concrétise peu à peu l'idée de départ et finit par donner forme à la migration.

Mais la discontinuité demeure entre résignation et action : l'atome de liberté ne se laisse pas réduire. Il y a mutation et elle n'est pas fatale. C'est pourquoi le départ de la famille est nécessaire (« *C'est bien de partir*, dit la voisine, *sinon on devient mesquin, comme moi.* »), est ressenti par elle comme un sacrifice et, par les anciens du village, comme une désobéissance à l'ordre premier des choses. Nécessaire — il est la condition de toute tentative de salut — le départ est aussi culpabilisé, car il est rupture des liens de réciprocité qui attachent l'un à l'autre l'individu et son groupe (l'expression « faire cavalier seul » est partout affligée d'une connotation péjorative), le premier brisant un équilibre qui est la condition de survie du second.

Les Contes de la lune vague offraient de ce thème la résolution suivante : la désobéissance, nécessaire, était récompensée en même temps que punie, un enrichissement de l'être sanctionnant le retour de celui-ci à son destin premier dans lequel, dès lors, il découvrait ce destin supérieur qu'il avait cherché ailleurs.

L'esprit de désobéissance est une vertu à laquelle on est socialement puni, mais ontologiquement récompensé d'obéir. Elle est au cœur de toute enfance, sous-tendant le jeu, la connaissance, l'amitié. L'enfant est complicité et la complicité est, au même titre que la consanguinité, ce qui définit comme tels un frère et une sœur. Une chanson de chez nous a dit bien des choses là-dessus : « *Su' l'pont du Nord un bal y est donné...* » Souvenons-nous du *Ciel est à vous*, admirable éloge de l'esprit d'enfance considéré comme esprit de désobéissance. Parents et enfant se définissaient à la fois par l'opposition et la résignation, par une désobéissance têtue à l'égard du destin premier et un total abandon aux forces, même dangereuses, du second qu'un départ leur avait révélé.

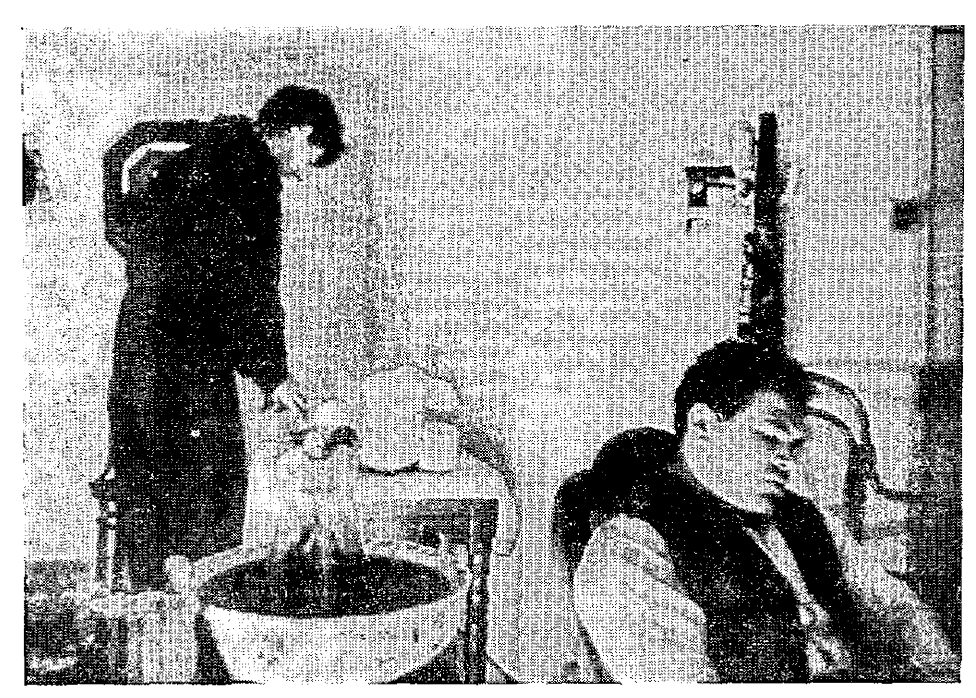
Grémillon, Renoir... Je crois qu'il est bon d'évoquer à propos du premier cinéaste hindou ces figures qui pourtant le dominent de haut. Animés d'une immense compréhension des choses ; plus ou moins accordés, l'un au panthéisme, l'autre au marxisme, ils sont tous deux dans le secret des quatre éléments, la vie est pour eux une symphonie unique et ils savent en orchestrer les accords : ils sont hommes et cinéastes du Tout. Ray, bien sûr, n'a pas leur science, ni tout à fait peut-être leur intégrité, mais ici la pureté de l'œuvre n'en n'est pas entamée, elle apporte une touche précieuse au portrait de notre enfance et contribue heureusement, pour sa part, aux retrouvailles cinématographiques de deux grandes familles germaines.

Michel DELAHAYE.

Une certaine solitude

TOGETHER, film anglais de LORENZA MAZZETTI. *Scénario :* Denis Horne. *Images :* Hamid Hadari. *Photographie additionnelle :* Geoffrey Simpson, Walter Lassally, John Fletcher. *Musique :* Daniele Paris. *Montage :* John Fletcher. *Supervision du montage :* Lindsay Anderson. *Interprétation :* Michael Andrews, Eduardo Paolozzi, Valy, Denis Richardson, Cecilia May. *Production :* Harlequin Films (Léon Clore) — British Film Institute, 1956.

Un film digne de ce nom reflètera toujours les obsessions, les angoisses, les rêves de son auteur. Avant de plaire au public, de vouloir se couvrir du côté



Together de Lorenza Mazzetti.

du box-office, un cinéaste doit songer uniquement à s'exprimer, à se libérer par la création. Ce n'est pas notre faute si nous vivons dans un système économique qui réduit les gens de cinéma au rôle de bouffons, comme me le disaient successivement Robert Aldrich et Lionel Rogosin. Mais cette responsabilité ne saurait autoriser l'irresponsabilité, le refuge dans le délire formel. Tout se tient. Free Cinema a, dès le début, mis l'accent sur la nécessité d'un cinéma beau *et* responsable. Que *Together* ne rentre que marginalement dans le mouvement, n'enlève rien à son intégrité, à son refus du moindre compromis, qualités qui en font vraiment du « libre » cinéma. Il s'agit en outre, d'une œuvre féminine, peut-être la plus subjective qui nous ait jamais été livrée.

La trame est aussi ténue que dans les meilleurs Renoir ou chez Vigo : il ne se passe rien. Les héros : deux sourds-muets, dockers, confinés à un monde doublement aliéné, parce que privé de tout contact parlé avec l'extérieur, et réduit à ce terrifiant East End avec ses ruines d'apocalypse. Sans discours, de toute façon la bande son se limite à quelques bruits, murmures ou comptines, Lorenza Mazzetti identifie cette solitude de deux êtres condamnés par le destin à une destinée plus générale. L'homme vit horriblement fermé sur lui-même, il parvient rarement à communiquer. Tout le film n'est que l'histoire de cette vaine quête du contact. A la fin, le plus grand des deux, le rêveur, le poète, celui qui peut-être pourrait un jour réussir à s'adapter, glisse dans la Tamise, victime des jeux cruels d'enfants incompréhensifs. Il essaie de crier. On sait à l'avance que personne ne l'entendra. Le survivant, le brun pataud aux allures de bête sauvage, continuera seul une existence sans espoir.

Lorenza Mazzetti, avant *Together*, avait tourné deux courts-métrages en 16 mm d'après Kafka, *Le médecin de campagne* et *La métamorphose*. Dans le second sa caméra parfois rampait à l'image de vies larvaires. On pourra relever la gaucherie de la démarche, la naïveté de l'approche. Chacun invente son propre cinéma. Le canevas, pour le metteur en scène, n'est qu'un point de départ, une situation favorable qui permettra d'inventorier par le geste,

la démarche, le regard, cette coupure radicale d'avec autrui. Cet autrui étant déjà lui-même coupé de la vie véritable, nous n'avons plus sous le regard que le désert absolu de la condition humaine. Dès les premières images, avec ces gosses monstrueux, mignons et méchants, ces paysages urbains lépreux. Mais pas de symboles : l'objectivité de l'image renvoie à un univers comme figé dans un demi-sommeil, un univers qui aurait oublié de respirer. Seule lueur dans ces ténèbres : la jolie fille qui vient se tortiller le soir dans le rêve du jeunot.

Faut-il regretter une certaine invraisemblance dans les deux personnages principaux, trop raffinés, trop « littéraires » ? Ni plus ni moins que chez Godard. La fausseté fait partie du jeu, elle est donnée au départ avec le net parti pris de stylisation du metteur en scène. Les êtres ne vivent pas avec leurs trois dimensions, ils sont damnés à l'avance, prédestinés. Tout comme chez Godard. Imaginés « cinéma », ils auraient fatalement surmonté leur aliénation, ils n'auraient pas été simplement ici deux masses inertes, là des fantoches écartelés. Mais faut-il trop demander à un art qui sort à peine de sa coquille ? A défaut de liberté folle, aimons cette liberté du cœur, un cœur sensibilisé à Kafka ou Giraudoux.

Louis MARCORELLES.

Nocive et heureuse

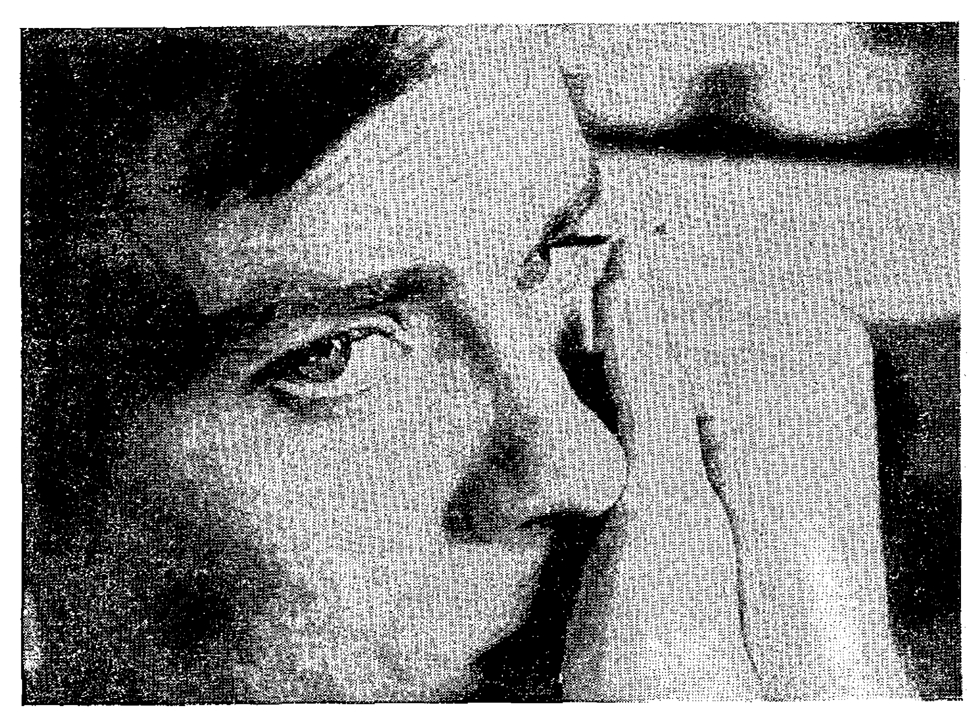
PLEIN SOLEIL, film français en Eastmancolor de RENÉ CLÉMENT. *Scénario :* René Clément et Paul Gégauff, d'après le roman de Patricia Highsmith « The Talented Mr. Ripley ». *Images :* Henri Decae. *Musique :* Nino Rota. *Décors :* Paul Bertrand. *Interprétation :* Alain Delon, Marie Laforêt, Maurice Ronet, Erno Crisa, Frank Latimore, Bill Kearns, Ave Ninchi, Viviane Chantel, Mario Bernardi, Elvire Popesco, Romy Schneider. *Production :* Robert et Raymond Hakim, Paris-Film Production (France) - Titanus (Italie), 1959. *Distribution* : C.C.F.C.

Je n'ai jamais considéré Clément comme un grand metteur en scène, ni même comme un metteur en scène. Et si j'aime *Plein Soleil*, c'est probablement parce que le neuvième Clément est un film neuf, parce que je n'aime guère Clément ni ses premiers films.

Paradoxe ? Non pas. Car nous autres, catholiques, croyons à la rédemption des faux grands du cinéma, que nous préférions toujours, bien qu'on nous l'ait reproché, aux tâcherons incapables et sans prétention, du type Roy Rouland ou Emile Couzinet. Toutes les fausses gloires du cinéma ont au moins signé un film de valeur, et quelques-unes, vers le milieu ou la fin de leur carrière, sont entrées dans le peloton des grands. De Chaplin, de Losey, de Fellini ou de Sica, l'on ne donnait pas cher à leurs débuts, mais l'on aurait tort de continuer aujourd'hui à clamer notre mépris. Tous sont des intellectuels, qui expriment des idées généralement assez intéressantes, mais de façon beaucoup trop intellectuelle et jamais concrète. Un jour, il se trouve qu'ils arrivent à concrétiser leurs pensées, le plus souvent lorsqu'un sujet adéquat leur permet de découvrir leur propre personnalité, qu'ils ignoraient partiellement, et de nous la révéler avec tous ses manques, ses défauts qui ne feront qu'ajouter à notre intérêt.

Pour cela, il leur faut être encore plus intelligents que de coutume, c'est-à-dire, savoir ne plus être uniquement intelligents et intellectuels. Et c'est pourquoi, la quadruplette de nos académiciens du cinéma, Carné, Clair, Clément, Clouzot, nous a donné de bien meilleurs films que la quadruplette des cinéastes officiels de l'Amérique, Kazan, Stevens, Wyler, Zinnemann, qui sont beaucoup moins subtils que nos intellectuels français.

Dans le cas de Clément, il se peut que nous ayons été trop sévères, car il est le seul des quatre grands à tenir le coup aujourd'hui. Ce n'est pas un médiocre, bien au contraire, mais c'est un homme de talent qui exaspère le spectateur. Il consacre le soin le plus extrême à l'élaboration, au tournage et au montage d'un film, sans que ce travail ait la moindre efficacité. Ou plutôt, ses films n'ont aucune efficacité sur le spectateur, car ce qu'il filme, c'est le concept d'efficacité, considéré comme un absolu, sans aucune relation avec autre chose, l'efficacité,



Alain Delon dans *Plein Soleil* de René Clément.

non pas d'une scène, mais l'efficacité de rien. Au second degré, ce style inquiétant risque d'en imposer à certains spectateurs, qui le supposent condition de quelque chose d'essentiel et au dessus de leur entendement, car ils ne veulent pas croire à l'incohérence. Mais les autres savent qu'il s'agit d'une cohérence dans le découpage et le script qui ne trouve nul correspondant à travers le film. Dans chaque script de Clément — et le réalisateur a pu expliquer ses films des heures entières — le moindre mouvement d'un petit orteil met en cause l'existence de Dieu et le péché originel ; seulement cela, il faut le savoir pour le voir. Et qui a rompu le charme du mystère ne peut qu'être atterré ou rire à gorge déployée: Clément est l'homme au monde qui pense le moins cinéma, et cela en devient confondant, presque tragique. Il suffit de penser à ses exacts contraires Samuel Fuller et Jean-Daniel Pollet qui, eux, font du cinéma comme ils respirent.

De *Plein Soleil,* il n'a point encore été question, semble-t-il. Semble-t-il, car, en fait l'histoire de Clément est aussi l'histoire de son héros. Certes, c'est un procédé de journaliste trop facile que de toujours faire coïncider le créateur et le héros créé, mais bien souvent, il correspond à une *part* de vérité (en fait, je crois qu'on ne pourrait l'appliquer à aucun autre film de Clément sans tomber dans le ridicule ; sauf à *Monsieur Ripois,* à l'extrême rigueur). Tout créateur raconte sa propre histoire, et si tout voleur est un artiste, comme disait Genêt, tout cinéaste ne serait-il pas un criminel ? Le film ici, suit, malheureusement pendant plus de deux heures le comportement de Tom Ripley, incarné par Alain Delon, pour lequel Clément semble manifester une complaisance finalement assez attachante, parce que curieuse. Ripley est un criminel silencieux, impénétrable, froid, un calculateur. Ce n'est pas psychologiquement invraisemblable, comme on l'a écrit, car si Clément ne lui prête ni sentiment ni âme, c'est qu'il n'en a pas et n'en avait pas d'ailleurs dans le roman dont est tiré le film. S'il tue son ami pour lui voler sa maîtresse et son argent, ce n'est pas pour jouir à part

entière de l'une ou de l'autre, c'est pour le plaisir intellectuel d'arriver à ses fins, à la réussite de son plan, son besoin d'en profiter peut-être pour combler une infériorité réelle ou subjective. Bref, sa conception de la vie est exactement celle que Clément a du cinéma. Nous retrouverions ce même rapport chez les héros, plus particulièrement chez les voleurs et les assassins sans cause de deux autres esthètes, Joseph Losey et Robert Bresson, eux aussi athées, égocentristes et nihilistes, tout au moins à certains temps de leur évolution, car Bresson éprouve en même temps la nostalgie du plus pur christianisme. Clément nous montre aujourd'hui un personnage qui n'a pas d'existence propre, et il nous le montre avec un bonheur assez constant, justement parce qu'il avait plus ou moins échoué dans la peinture d'êtres normaux et dans la psychologie classique, beaucoup plus éloignées de lui.

N'oublions pas que Clément s'inscrit dans la tradition française des années 45, et qu'à son propos il nous faudrait parler de phénoménologie et de philosophie du comportement. Là où Sartre échoue, parce que, sur la scène de « Morts sans sépulture » (1943) ou des « Séquestrés d'Altona » (1959), il était forcé de faire s'expliquer les personnages pendant quelques heures. Mann, Ray quelquefois, Boetticher en ses bons jours, purent développer naturellement, grâce au cinéma, les prémisses contenues dans « L'Etre et le Néant » (1943). Et Clément aujourd'hui fait de même, avec cette différence que, pour les Américains, il s'agit d'une attitude esthétique, d'un parti-pris d'objectivité qui ne nie point la vie intérieure, comme le confirme le sujet de leurs films, mais n'en retient que les conséquences physiques, alors que, chez Clément, le style est l'expression d'un parti-pris philosophique et existentialiste. Dans *La Diga sul Pacifico* (*Barrage contre le Pacifique*), cette morne phénoménologie ennuyait prodigieusement le spectateur, qui ne pouvait en aucun cas s'intéresser à des personnages qui auraient dû être intéressants. Dans *Plein Soleil*, au contraire, elle décuple les possibilités du sujet. Dans *La Diga*, l'on se demandait quelle pouvait bien être l'utilité profonde de chaque scène. Dans *Plein Soleil*, nous comprenons encore moins les intentions très cachées ou affectées de Clément. Un intermède d'une demi-bobine sur les poissons d'un marché napolitain reste sans explication, tout comme le titre (après *Monsieur Ripois*, Clément ne pouvait se permettre d'intituler son film *Monsieur Ripley*). Et cette incertitude contribue à créer le mystère, le suspense d'un film qui est policier au sens le plus fort du terme. Je veux dire que ce qui nous intrigue dans *Plein Soleil*, ce n'est pas la résolution d'une énigme clairement définie, comme d'ordinaire, mais l'absence même des données du problème. Le suspense n'est plus uniquement intellectuel, il est concret. Généralement, l'investigation policière, même encore inaboutie, va dans le sens de la clarté: on sait très bien quel est le *pourquoi* des gestes, des actes présents ; le seul suspense réside dans l'attente du futur, ou dans l'incertitude du *comment* d'un futur certain. Or ici, ce qui inquiète, c'est l'image présente. Clément arrive à ce résultat, grâce à sa propension naturelle et inconsciente à l'ésotérisme, grâce aussi aux effets de la mise en scène, qui insiste sur l'insolite de la trop nette évidence des teintes fortes, comme chez Hitchcock, grâce enfin aux ruses du script, où, chaque fois, Clément s'amuse à prendre avec Delon un tour d'avance sur le spectateur, qui doit effectuer un travail intellectuel assez lourd de participation au film.

De même, les vingt dernières minutes sont-elles faites pour donner au spectateur l'illusion que, contre toutes les règles admises, l'assassin ne sera pas découvert. La progression des scènes conduit vers le *happy-end*, ce qui produit une sensation de délicieux inconfort, à peine troublée par la rupture finale.

On a parlé de l'influence des jeunes réalisateurs français sur *Plein Soleil*. Elle est :

a) nocive,

b) heureuse.

a) Pourquoi nocive? Le problème est complexe. Clément est une créature plus ou moins dénuée de personnalité. Il est donc normal qu'il emprunte à tout le monde et soit le plus gros plagiaire de France. Saul Bass, Kazan, Chaplin, Hitchcock, Chabrol, Autant-Lara et Clément lui-même sont constamment pillés, et j'en oublie. Si nous retrouvons là le thème du destin plus fort que l'individu, c'est qu'il s'agit

d'un thème familier aux cinéastes de seconde zone, qui justifie leurs échecs artistiques, d'un thème conventionnel et passe-partout qui, par son sérieux, en impose au spectateur influençable. Heureusement, il n'apparaît ici qu'en filigrane, à travers la même savante ambiguïté facile, le même faux mystère du dernier plan que dans *Knave of Hearts* (*Monsieur Ripois*) ou *Jeux interdits*. La caméra suit le chemin inverse du héros qui court à sa perte, et avance vers le seul paysage.

Après l'échec financier de *La Diga sul Pacifico*, Clément a voulu se mettre à la page. Son film est donc très « nouvelle vague », très snob. Les rapports complexes entre les trois héros sont d'un niveau guère plus élevé que les babillements de Doniol-Valcroze et les vaginations de Vadim. Les références sociales et artistiques sont là pour faire bien. La rigueur d'un montage très travaillé et imperceptible est démentie par la variété juvénile des effets. Mais c'est cette variété, cette absence de maîtrise, car, contrairement à ce que l'on dit très souvent, Clément n'est pas maître de son art, et c'est ce qui me plaît en lui, qui donne au film son côté inquiétant et fait que le poncif, la préciosité inutile du générique, l'effet facile comme celui de l'autobus ou la prise de vue subjective au-dessous du niveau de l'eau, devient légèrement insolite du fait de son alternance avec le meilleur.

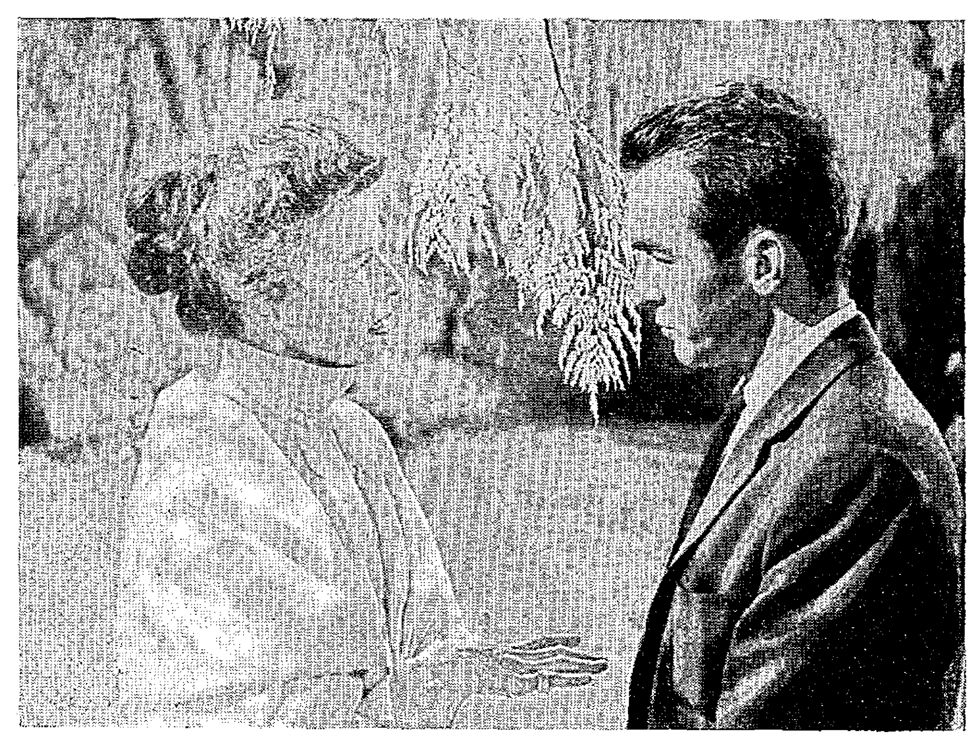
Je n'aime guère que Clément ait freiné son coscénariste, Gégauff. Le principe de Gégauff est d'aller jusqu'au bout, même du plus insensé. Et si un film aussi farfelu, aussi fumiste qu'*A double tour* était une réussite, c'était dans la mesure où Chabrol répondait de façon vigoureuse aux initiatives de Gégauff, imposant ainsi ses personnages et ses actions par la seule force d'un artifice trop poussé pour ne pas anéantir le sens critique du spectateur, et déboucher sur la beauté et la vérité. La plaisanterie du faux aveugle, l'amitié des joyeux drilles, tout cela a été très mal rendu par Clément, trop sec, trop inhumain, qui a retranché au lieu d'ajouter. Dès que l'élément vivant entre en jeu, Clément démissionne : ce n'est plus qu'une caricature de l'existence. Et c'est pourquoi, à part le triste Delon, tous les acteurs qui essaient d'exprimer des sentiments sont médiocres, particulièrement Popesco et Ronet, ersatz de Brialy. Laforêt, jambes lourdes, visage banal, joue, c'est vrai, mais cela ne donne pas grand-chose. Il ne reste d'elle qu'un premier plan de regard, impressionnant par le mariage des pigments verdâtres et jaunâtres.

b) L'influence positive du jeune cinéma français semble avoir été plus extérieure qu'intérieure. Parce que dix nouveaux ont pris les premières places, ils ont forcé les anciens à sortir de leur réserve, à se dépasser eux-mêmes pour donner leurs films les plus originaux. D'où l'amoncellement de vingt films de première catégorie qui se font concurrence en l'espace de quelques mois.

Heureusement, l'influence intérieure n'est pas négligeable : Gégauff a trahi le roman initial pour suivre d'un bout à l'autre son héros, ses gestes et ses démarches, et c'est ce qui rend le film passionnant. Gégauff a su rendre sympathique la rouerie de Ripley. Le travail que nous le voyons faire est un travail de patience, l'œuvre quotidienne d'un spécialiste. A travers ces écritures maquillées, ces draps de lit défaits dans les règles de l'art, nous retrouvons communément, avec la fascination du machiavélisme, la fascination du travail minutieux de l'artisan. Et cette ambiguïté, qui semble aller contre les intentions de Clément, est en fait la raison la plus sûre de sa réussite.

Venons-en, pour finir, à l'admirable photo d'Henri Decae. Je sais bien que Clément a collaboré très étroitement avec lui, mais il n'empêche qu'avec tout autre que Decae, la photo eût été totalement différente. Je sais bien que cette recherche trop constante, plus décadente que classique, ce goût permanent des gros plans représentent une tendance condamnable de notre cinéma contemporain, condamnable parce que moins efficace. Mais il importe peu que le cinéaste se lance sur la bonne ou sur la mauvaise voie, d'autant que le hasard, ou son manque de sûreté lui donnent toutes les chances d'aboutir au contraire de ce qu'il projetait. Ces procédés, et par moments aussi, le balancement naturel de la caméra sur le voilier ou à bord d'une auto, grâce à la sensibilité de Decae, et à la variété de son registre, donnent une impression de vie et de vérité insolite, presque inédite au cinéma.

Luc MOULLET.



Katharine Hepburn et Montgomery Clift dans *Soudain, l'été dernier*, de Joseph L. Mankiewicz.

La Prisonnière

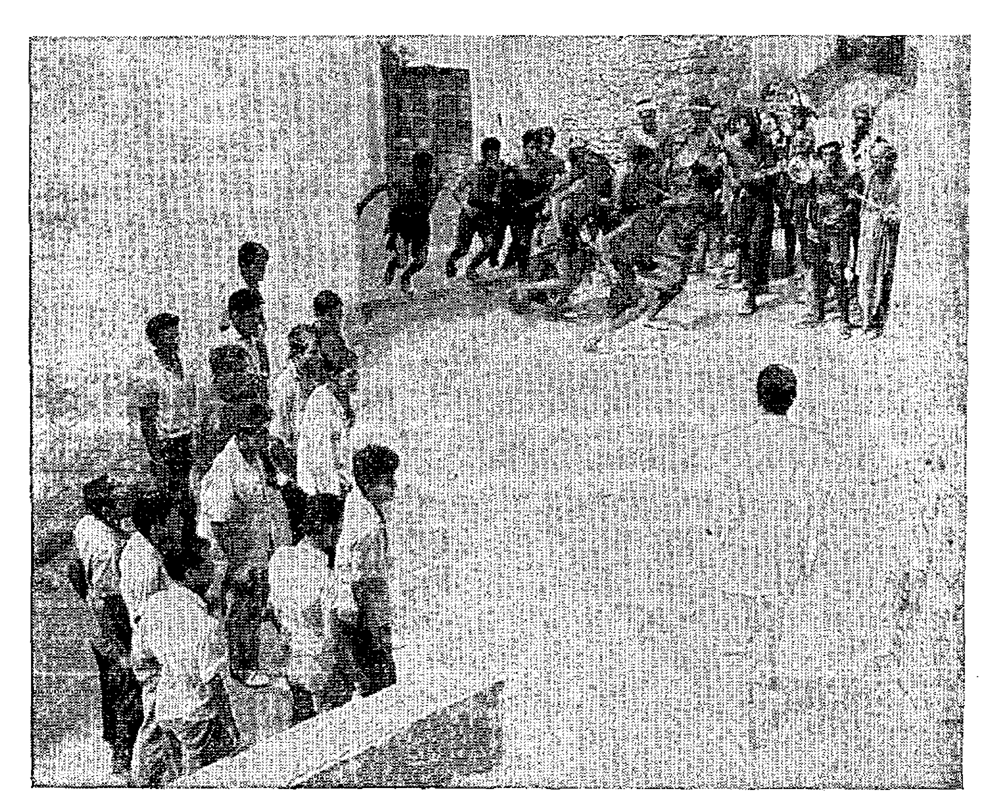
SUDDENLY, LAST SUMMER (SOUDAIN, L'ETE DERNIER), film américain de JOSEPH L. MANKIEWICZ. *Scénario :* Gore Vidal et Tennessee Williams, d'après la pièce de Tennessee Williams. *Images :* Jack Hildyard. *Décors :* Olivier Messel. *Musique :* Buxton Orr et Malcolm Arnold. *Interprétation :* Elizabeth Taylor, Katharine Hepburn, Montgomery Clift, Albert Dekker, Mercedes McCambridge, Gary Raymond, Mavis Villiers, Patricia Marmont, Joan Young, Maria Britneva, Sheila Robbins, David Cameron. *Production :* Sam Spiegel, Horizon Pictures, 1959. *Distribution :* Columbia.

L'histoire, d'abord. *Suddenly Last Summer* est tiré d'une pièce dont le texte constitue la solide armature ; n'escamotons pas l'histoire. Elle forme un bloc compact, comme le serpent Quetzalcoatl lové sur lui-même, compact et fascinant. C'est le Nième météore tombé sur notre planète du petit monde de Monsieur Williams. Rien n'y manque : grande famille du Sud, et Williams après Gide hait les familles, élégante déchéance, pourriture vêtue de blanc, vie et santé jetées en pâture aux exigences d'une névrose entretenue avec délicatesse, inexorablement. Rien ne manque à cette production d'esthète décadent, ou plutôt rien n'y manquait, que le nom qui l'expliquât et en ramenât les proportions baroques à quelque chose de plus simple et finalement très irritant.

Rien, semble-t-il, ne disposait Mankiewicz à diriger ce film, dont on sait d'ailleurs qu'Elia Kazan, metteur en scène attitré de Tennessee Williams à Broadway comme à Hollywood, devait initialement assurer la réalisation. Il l'eût fait de façon tout à fait appropriée, comme déjà *A Streetcar Named Desire* et *Baby Doll*, avec complaisance

et compréhension, avec cette souplesse un peu veule qui ne manque pas de charme et le sait bien. Mais c'est Mankiewicz qui au dernier moment se vit confier la direction du film. Pourquoi accepter ce travail de commande ? Mankiewicz vit en marge de Hollywood depuis plusieurs années, et j'imagine qu'il a vu quelle occasion s'offrait à lui d'œuvrer avec indépendance sur un sujet rendu délicat par la censure et, de plus, circonscrit par un texte de toute beauté, mais tyrannique.

La beauté du texte, la magie verbale de Williams, c'est justement où Mankiewicz ne veut pas arrêter le spectateur : la beauté y est, indéniablement, mais allons donc voir plus loin. Derrière le corps des mots sentons quel esprit leur insuffle le metteur en scène — car voici où le film prend à mon avis tout son intérêt. Les personnages de Mankiewicz parlent toujours beaucoup, et pour dire des choses intelligentes, ce qui ne gâte rien. Derrière ces dialogues admirablement mis en place, nous trouvons un auteur incisif, à l'esprit largement ouvert, qui sait être grave sans solennité, avec juste ce qu'il y faut de paradoxe et qui n'est que pudeur. Oui, l'on peut trouver Mankiewicz bien sévère à l'égard de son admirable *Quiet American*. Mais aussi qu'allait-il faire dans la galère de Williams ? Eh bien tout simplement y apporter son esprit critique, en juger objectivement les habitants et leurs mœurs : ce que ne pouvait réussir Brooks avec *La Chatte sur un toit brûlant,* dont la prudente M.G.M. avait d'avance élagué les floraisons douteuses. *Suddenly Last Summer* ou la descente aux enfers — l'enfer le plus raffiné et le mieux organisé, celui du déséquilibre. Ici pas d'esquive : folie, décor d'avant monde où la vie encore indifférenciée se manifeste sous les formes les plus étran-



Soudain, l'été dernier.

ges, cruauté où la conscience vacillante se refait de son propre vertige, tout y est de l'enfer portatif de Tennessee Williams, mais exposé devant le spectateur, à la faveur d'un texte qui voudrait les lui imposer pour sa fascination. Théâtre filmé ? Cela est vite dit, quand nous trouvons ici une pièce et la réflexion sur cette pièce. Film critique plutôt, mais sans sécheresse car il sait faire naître en nous la pitié, et non tant pour le personnage : plutôt pour le dramaturge qui porte en lui ce cauchemar sans cesse renouvelé.

Donc l'homosexualité est abominable. Mais Mankiewicz est ce metteur en scène qui sut, dans le plus sacré des monstres de théâtre, j'ai nommé Bette Davis, trouver la simple parcelle de féminité et la rendre émouvante. Les femmes de Mankiewicz, quel sujet inépuisable ! Gene Tierney, Jeanne Crain, Linda Darnell, Ava Gardner, il a toujours su rendre le meilleur d'elles-mêmes en accordant le meilleur de l'actrice au plus vrai de la femme. *Suddenly Last Summer* demandait une femme jeune et belle, et l'on imagine bien ce qu'un Kazan eût fait d'Elisabeth Taylor. Il la fallait belle, on l'en punirait ; victime d'une mère abusive, on l'immolerait sans balancer, avec dévotion, au souvenir du trop beau Sébastien. Voyez maintenant ce qu'en fait Mankiewicz : d'abord, et cela suffirait, le plus beau travelling avant du cinéma. Sitôt apparue, au second acte, elle devient le seul personnage qui compte. Mankiewicz n'a d'attention que pour elle. Que nous sommes loin, avec cette tendresse grave plus émouvante que toutes les exaltations, des femelles tour à tour scrofuleuses, dévorantes ou frustrées, poupées passives ou névrosées dévastatrices, qui hantent le théâtre de Tennessee Williams ! Et le maillot blanc : n'oublions pas le maillot blanc. Cette scène qui aurait pu être basse, à la française, odieuse, à l'allemande ou escamotée, à l'anglaise, est tout simplement sublime, à la Mankiewicz. Pourquoi sublime ? Parce qu'on ne conçoit pas mélange plus heureux de justesse et de pudeur. Parce que d'un récit de honte et d'humiliation, le metteur en scène a fait une étonnante déclaration d'amour à la femme, comme il le fait tout au long de ses films, il n'est que de les regarder.

Toute cette fin de *Suddenly Last Summer* montre la diversité du talent de Mankiewicz, qu'on aurait tort de limiter au brillant et à l'intelligence ; elle révèle en lui une veine poétique ailleurs plus sévèrement bridée. L'image des souvenirs évoqués se dégage à la fois de la précision photographique et du symbole littéraire pour atteindre à la pure hallucination, comme resurgit le passé vécu dans les romans de Faulkner. Ne craignons pas de risquer cette comparaison : elle donne la dimension d'un auteur qui est, depuis longtemps, notre cinéaste de chevet.

Philippe DEMONSABLON.

Par suite d'une erreur technique de mise en page, les deux derniers paragraphes de la critique du film Etoiles, *parue dans notre dernier numéro, ont sauté à l'impression. Les voici :*

Il faut bien parler de Konrad Wolf, de son travail consciencieux, fidèle, mais sans génie, qui, lui, va contre l'esprit brechtien du scénario. Wolf, me semble-t-il, a mal posé le problème du réalisme cinématographique. Il oublie le célèbre paradoxe marxiste que ce qui nous touche aujourd'hui nous paraîtra peut-être demain ridicule. En accentuant le côté charnel de sa mise en scène, en insistant sur la description du peuple juif comme peuple de la misère avec force éclairages, gros plans, en nous restituant une détresse perçue comme métaphysique, il trahit, je crains, la conception volontairement dépouillée de Brecht, toujours soucieux de ne pas jouer sur les effets de clair-obscur, d'éviter l'écueil du naturalisme. La race juive devient ici envahissante, comme, dans un style opposé, le petit peuple italien chez Zavattini. Wolf dessine chaque plan dans son film, cadre rigoureusement, mais au tournage il aboutit à figer son action. Déplorer ce que j'appelle, sans nuance péjorative, l'échec de sa mise en scène, c'est admettre que le problème de la transposition du réalisme épique de Brecht à l'écran reste posé dans sa totalité. Nous voulons une vie sans fatalités, un art sans fumées, le truquage de la mise en scène ne doit jamais se donner pour plus qu'il n'est, c'est-à-dire un ensemble de trucs. L'essentiel, c'est de retrouver la liberté de l'homme.

Faut-il accuser le mysticisme propre au peuple juif, convaincu de sa mission terrestre ? Par un côté, l'admirable d'*Etoiles*, c'est que le marxisme de Wolf et Wagenstein est presque contredit par le lyrisme dément de leur vision, cette volonté d'affirmer envers et contre tous la beauté du monde, de refuser les patries, les attaches individuelles, au profit d'un autre monde... pas de ce monde. Cette légère réserve n'entame en rien les qualités d'une œuvre aux ambitions inouïes, qui a en outre le mérite de nous obliger pour la première fois à réviser nos conceptions du réalisme cinématographique à la lumière du « réalisme épique » de Brecht.

Louis MARCORELLES.

COURRIER DES LECTEURS



Comme nous l'annoncions dans notre numéro de février, nous avons reçu, en ce début d'année, un très grand nombre de lettres de lecteurs, pleines de suggestions, de critiques, ou de louanges, souvent pertinentes, toujours intéressantes. Mais, plutôt qu'une mosaïque d'extraits, nous avons préféré publier un seul échantillon, tant la thèse ci-dessous développée nous semble cohérente et éloquemment défendue, encore qu'elle aille à contre-courant, on s'en doute, des opinions généralement exprimées par nos lecteurs ou notre équipe.

Messieurs,

Voici mon bilan cinématographique pour l'année 1959 :

1. *Rio Bravo ;*
2. *Le Tigre d'Eschnapur ;*
3. *Ivan le Terrible ;*
4. *Autopsie d'un meurtre ;*
5. *Les Contes de la lune vague ;*
6. *La Brune brûlante ;*
7. *Vertigo ;*
8. *La Forêt interdite ;*
9. *Salomon et la reine de Saba ;*
10. *Mirage de la vie.*

Comme vous le constatez, cette liste ne comporte aucun film français, et vous êtes en droit de vous demander pourquoi un de vos fidèles partisans (j'en suis un) ne vous suit pas quand vous passez de la théorie à la pratique. Je vais donc, puisque j'ai eu pour une fois le courage de prendre ma pointe « Bic », en profiter pour vider mon sac.

Loin de moi la pensée de vous reprocher d'avoir, sinon lancé, du moins exploité l'opération « Nouvelle Vague ». Vous avez eu entièrement raison, pour vous-mêmes bien sûr, mais aussi pour le cinéma français, ne serait-ce que parce que votre présence entraîne l'absence de certains.

Mais aurez-vous raison devant le public d'aujourd'hui et de demain ? C'est une question qui, personnellement, m'intéresse davantage, car je ne vais pas au cinéma en économiste ou en sociologue, mais pour mon plaisir et mon utilité personnels.

Certes, vos films sont remarquables sur le plan de la qualité. Mais n'est-ce pas un mot qui évoque Aurenche ou Bost ? Il y a déjà là un premier grief possible — grief secondaire toutefois : car la surveillance excessive à laquelle vous a soumis l'opinion, pour des films qui auraient dû n'être jugés qu'à titre d'exercices ou de coups d'essais, vous a en quelque sorte contraints à prendre des précautions. De là une tendance au scénario pourléché et au scénario à problèmes qui, je l'espère, n'est pas définitive.

Venons-en aux problèmes de fond, qui sont toujours les plus importants, quoi qu'on dise. Et qui ne sont pas toujours résolus d'une façon bien satisfaisante, notamment dans les *Quatre cents coups*. Comment Truffaut, qui admire tant les metteurs en scène quinquagénaires, a-t-il pu vouer à son potache une tendresse pareillement exclusive ? Il arrive qu'Antoine ait tort, et pas seulement par maladresse ; ce qui manque à son créateur, c'est de lui avoir flanqué, au moins moralement, quelques bonnes paires de baffes. La supériorité d'un Nicholas Ray, c'est précisément de vouloir dépasser la pure description et l'approbation instinctive de ses héros, et de chercher sur eux un point de vue critique. (Cf. à cet égard la critique de Philippe Demonsablon sur la *Forêt interdite* — à mon sens un de vos meilleurs papiers de l'année.)

Le plus contestable, c'est peut-être cette idée que la sincérité excuse tout : tout le film respire l'individualisme forcené, voire l'anarchisme. Jugez de ma surprise, quand j'ai lu un article y décelant l'influence de Rossellini : car les fims de Rossellini, dans l'ensemble, racontent l'histoire d'un individu qui, d'abord enfoncé en lui-même, accède peu à peu à une vérité plus générale. Où est cette vérité dans les *Quatre cents coups* ? Est-ce la vision finale de l'océan ? Il s'agit alors d'une vérité à la présence quelque peu symbolique, voire parachutée — dans un film qui ne prédispose guère à la recevoir. Dira-t-on qu'un gamin de 13 ans ne peut avoir encore des idées bien précises ?

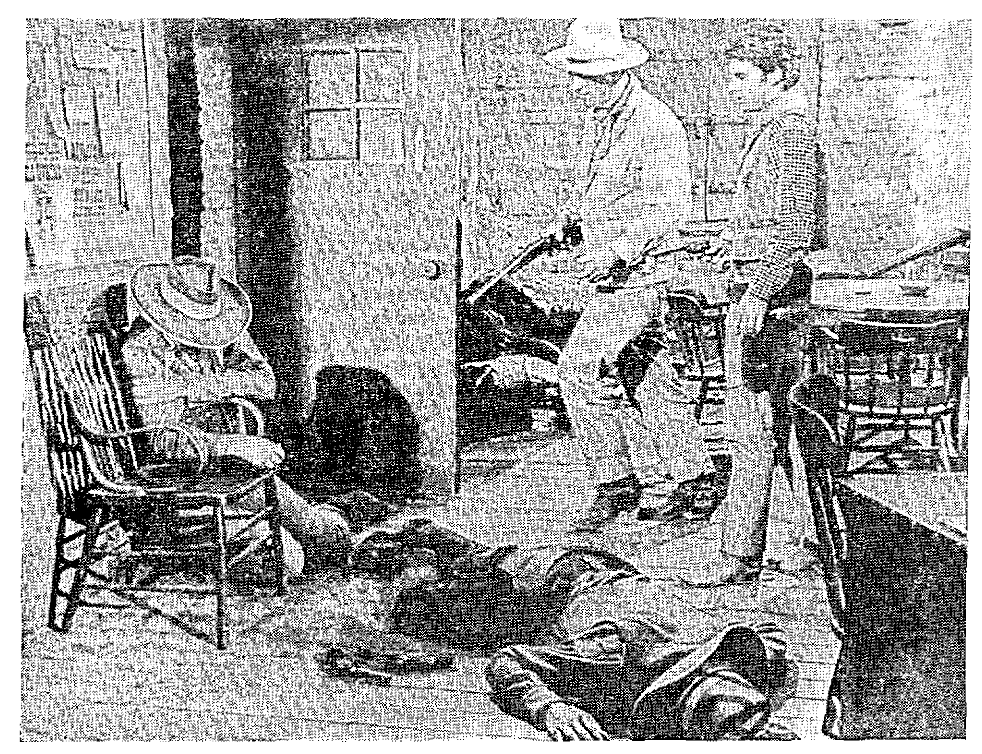
D'accord, mais alors pourquoi Truffaut a-t-il choisi ce sujet plutôt qu'un autre ? Et puis n'importe quel être humain, même le pire, peut prendre sur lui à un moment ou à un autre : dans le bombardement du *Général della Rovere*, Bertone a peur et secoue sa porte ; on lui ouvre ; il fait un noble discours aux prisonniers pour les inviter à se reprendre. Est-ce une conduite sincère ? Evidemment non. C'est de la mauvaise foi, mais une mauvaise foi tout à fait digne d'estime. Pascal considérait déjà que le faux-semblant entraînait la conviction, et s'en trouvait justifié *a posteriori*. Ceux qui font semblant ne sont pas forcément des comédiens, si la cause qu'ils défendent, et qu'ils ne parviennent pas à faire « sincèrement » leur, est effectivement la bonne. La recherche frénétique de la sincérité n'a fait que trop de ravages dans les milieux intellectuels depuis 1945, pour ne remonter que jusque-là. Il ne m'avait pas semblé, à lire les *Cahiers*, que c'était cette cause-là que vous défendiez.

Personnellement, je préfère Chabrol : c'est un formaliste. Et dans la production de Chabrol, je préfère *A double tour*, qui bénéficie d'un fond plus solide que les deux premiers : j'ai particulièrement apprécié le caractère platonicien du personnage d'Antonella Lualdi, et la valeur maïeutique donnée à l'adultère, à l'exhibitionnisme et à la grossièreté. Pourtant les rapports du fond et de la forme ne me paraissent pas entièrement cohérents. Je comprends l'intérêt de terminer sur la grande explication d'André Jocelyn, mais pourquoi tous les flashes-back, pourquoi cette démarche en parcours de lézard ? J'ai l'impression que Chabrol et Gégauff se sont un peu noyés dans les problèmes formels. Disons donc que le *Beau Serge* et les *Cousins* étaient des films plus artificiels que formalistes, et que *A double tour* est à la fois l'un et l'autre. A bientôt un Chabrol plus formaliste qu'artificiel?

Venons-en à *Hiroshima mon amour*. J'avoue que ce film est d'une grande nouveauté sur le plan formel et qu'il lance des formules qui ont probablement de l'avenir. Je reconnais encore que ce film définit un cinéma aux ambitions clairement avouées, et que ce n'est pas une mauvaise chose. Mais c'est ici que naissent les objections : car, depuis cinquante ans, ce me semble, le cinéma ne s'est pas si mal trouvé d'être un art populaire. Quel avantage y a-t-il par rapport à *Rio Bravo*, dans un cinéma qui prend la pose ? Personnellement, je préfère les films qui cherchent un public sain à ceux qui cherchent un public snob, ou tout au moins sophistiqué.

L'intérêt d'*Hiroshima*, c'est aussi de montrer qu'un film peut être à la fois formaliste et sincère et que le formalisme ne tombe pas nécessairement dans l'artifice. Est-ce la réconciliation de Chabrol et de Truffaut ? Je ne crois pas, car la fusion se produit — d'une manière un peu factice — entre un style entièrement formaliste et un fond sincère. Et ce fond (il faut que je le dise, au risque de me faire taper sur les doigts) est une vraie catastrophe. Pourquoi ? C'est facile à dire :

1° C'est un film pessimiste. Il brasse des thèmes où reviennent toujours les malheurs, l'impuissance des hommes sur leur destinée, etc. Le point de départ, ce sont les horreurs de



Rio Bravo de Howard Hawks.

la guerre. Le problème est donc : chercher un remède. Par la reconstruction ? Ce n'est pas le genre d'Alain Resnais ; le seul remède possible, pour lui, c'est l'oubli (ou le souvenir, ce qui revient au même malgré certaines apparences).

2° C'est un film subjectiviste. Sur ce plan, il bat de loin Truffaut. Rarement on a vu un cinéaste avoir autant de complaisance pour son personnage, un personnage avoir autant de complaisance pour lui-même. La position de l'héroïne est simple : elle ne se reconnaît pas de devoirs dans la vie et n'y cherche que la jouissance.

Cette attitude est certes cohérente, le 1° découlant directement du 2°. Mais que vous ayez pu la laisser passer sans la critiquer en aucune façon, prouve que vous avez bien changé depuis certain article intitulé *De trois films et d'une certaine école*. Depuis le temps aussi où vous préfériez le cinéma américain au cinéma européen, simplement parce que vous n'y trouviez pas trace de ce qui fait aujourd'hui le fond d'*Hiroshima*. Au moment même de la sortie d'*Hiroshima*, *Rio Bravo* est venu défendre les couleurs d'un cinéma objectiviste et optimiste. Vous n'en avez pas dit de mal, non, mais votre numéro correspondant des *Cahiers* montre, par sa structure, où était à vos yeux l'événement. Et je vois bien pourquoi : parce que vous y voyez plus de nouveautés. Mais ces nouveautés, surtout stylistiques, ne sont-elles pas pour vous un alibi, qui vous permet de réhabiliter le cinéma européen, et par-là même la conception « européenne » du monde ? Car, sur ce plan, où est la nouveauté d'*Hiroshima* ? Ce n'était pas la peine de condamner Huston sous prétexte qu'il fait du Conrad, s'il faut porter aux nues Resnais, qui fait du Camus. Personnellement, j'étais bien content d'avoir vu douze Bergman en un an, ce qui débarrassait mon avenir de cinéphile d'un certain nombre de nuages ; mais les têtes de l'Hydre ont la fâcheuse habitude de repousser en double exemplaire.

Telles sont, me semble-t-il, les principales directions du nouveau cinéma français en 1959. Toutes les autres peuvent s'y ramener : *Moi un Noir*, à la première, *Pourvu qu'on ait l'ivresse* à la seconde, *Du côté de la côte* et même *La Tête contre les murs*, à la troisième. Je ne vois guère que *Deux hommes dans Manhattan* pour y échapper complètement (et d'une façon fort élégante puisque l'un des deux personnages relève d'une philosophie subjectiviste et que l'autre le juge en fonction de critères moraux).

Or les critères utilisés (la sincérité du fond, la géométrie et la rigueur de la forme) ne me semblent pas être les bons. Un film est une œuvre d'art comme les autres, après tout, et sa fonction essentielle est de procurer à son public une jouissance esthétique. Or, faut-il le dire, les films que j'ai choisis (ou le *Déjeuner sur l'herbe*, que j'aurais pu choisir) me paraissent aller beaucoup plus loin sur ce plan que le nouveau cinéma français.

Par ailleurs, comme le cinéma use du langage, à l'instar de la littérature, il peut aussi soutenir une idée. Ici aussi le nouveau cinéma français, à mon sens, ne fait pas encore le poids. La sincérité n'est que la parodie d'une idée de même que l'artifice n'est que la caricature de la beauté.

Prétendre faire un film sincère est cependant une faute plus grave : car il n'y a pas, à la limite, de contradiction entre l'artifice et la beauté. C'est ce que prouvent *Le Tigre d'Eschnapur* et *Salomon*, n'en déplaise à Luc Moullet. Ces films m'ont touché non seulement intellectuellement, mais physiquement. Je ne pourrais en dire autant de certains films où la part du hasard était plus grande. Il est juste de dire que le hasard a sa part dans l'inspiration, mais prétendre instituer un dogmatisme du hasard, comme ils font certains de vos critiques, avouez que c'est parfaitement contradictoire. Un Jean Renoir, nanti d'une culture particulièrement étendue et raffinée, peut laisser faire le hasard, mais tout le monde n'est pas comme lui. Et d'ailleurs pourquoi l'exiger ? Le créateur et l'érudit sont deux types humains fort différents, et n'ont pas à coïncider. Le cinéma américain en particulier fourmille de réalisateurs autodidactes qui font un magnifique travail. Le goût de la sincérité, la foi dans le hasard définissent un cinéma introverti, où l'auteur s'intéresse surtout à lui-même, au contraire la recherche du beau (voire la recherche du spectacle comme dans les deux derniers Hitchcock) va de pair avec la recherche du public, qui me semble plus fondamentale, voire plus digne d'un artiste honnête. Votre position est beaucoup moins nette, à cet égard, qu'elle ne l'était il y a quelques années.

Une correction toutefois : depuis que vos principaux ténors sont passés à la mise en scène, de nouveaux critiques apparaissent dans *les Cahiers*, plus proches de la conception que je viens de soutenir. Il s'agit presque d'une « nouvelle jeune critique » ou de « plus jeunes Turcs ». Les choix et ses motifs sont souvent très proches des miens. Une seule ombre au tableau : la jouissance esthétique telle que la décrit un de ces nouveaux venus ressemble un peu trop au nirvana des drogués. D'autres cinéastes proposent une conception à mon sens meilleure : le spectateur idéal de Hawks est un homme libre. Celui de Rossellini aussi. Et ma foi, celui de Truffaut, Chabrol, etc., aussi. Quant au grand apôtre de la fascination et du désespoir rentré, je veux dire Otto Preminger, n'est-il pas en train d'accéder, avec *Autopsie d'un meurtre*, à la sagesse et à l'équilibre ? La fascination, c'est bien joli, mais dans l'ensemble, un bon film n'est pas seulement une cérémonie magique ; c'est aussi (passez-moi un cliché à la vérité peu neuf) un message, envoyé par un homme qui a quelque chose à dire. Le public populaire, qui est libre vis-à-vis du film, perçoit ce message, mais non l'intellectuel fasciné, qui se laisse entraîner par cette cécité partielle à un bien curieux bouleversement des valeurs. *Il y a, dans le Tigre d'Eschnapur, un parfum qui ne demande qu'à se laisser* respirer, mais aussi une idée, qui a besoin d'être déchiffrée et méditée. La morale de cette histoire ? Il vaut mieux aller au cinéma moins de trois fois par jour, pour éviter les toxicomanes. Est-ce un hasard, si la plupart des grands réalisateurs interviewés par les *Cahiers* déclarent aller rarement au cinéma ? Certes, ils préfèrent la réalité au rêve, et ils ont bien raison : la réalité n'est-elle pas depuis toujours la matière principale de leurs films ?

Jacques GOIMARD.

FILMS SORTIS A PARIS DU 9 MARS AU 5 AVRIL 1960

7 FILMS FRANÇAIS

A bout de souffle. — Voir article de Luc Moullet dans notre numéro précédent.

La Chatte sort ses griffes, film de Henri Decoin, avec Françoise Arnoul, Horst Franck, Harold Kay, François Guérin, Bernard Lajarrige, Jacques Fabbri, Françoise Spira, Anne Tonietti. — Une chatte sans mystère et des griffes élimées.

Classe tous risques, film de Claude Sautet, avec Lino Ventura, Sandra Milo, Jean-Paul Belmondo, Marcel Dalio, Jacques Dacqmine, Claude Cerval, Bernard Dhéran, Michel Ardan. — Traditionnelle histoire de la solitude du gangster traqué et abandonné. Sautet a pris le minimum de risques pour ses premières classes.

Les Héritiers, film de Jean Laviron, avec Roger Pierre, Jean-Marc Thibault, Claude Vega, Jacqueline Maillan, Don Siegler. — *Les Motards* n'ont pas eu d'héritiers. Loufoquerie pénible, rebondissements lamentables, ce Laviron ne nous mène nulle part.

Plein soleil. — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 52.

Tête folle, film de Robert Vernay, avec Annie Cordy, Jean Richard, Roland Armontel, Guy Tréjean, Robert Destain, Max Montavon, Micheline Luccioni. — Du pire cinéma français style 1935 sans les acteurs pittoresques qui peuplaient ces productions d'alors.

Le Trou. — Voir article de J.-P. Melville, dans ce numéro, page 7.

12 FILMS AMERICAINS

Battle Flame (Les Feux de la bataille), film de R.G. Springsteen, avec Scott Brady, Elaine Edwards, Robert Blake, Gordon Jones, Ken Miller. — Les amours d'une infirmière et d'un capitaine en Corée. Une rare négligence s'allie à une superbe nullité.

Cry Terror (Cri de terreur), film de Andrew L. Stone, avec James Mason, Rod Steiger, Inger Stevens, Neville Brand. — Une famille est kidnappée par un redoutable bandit pour servir ses plans. Un plagiat systématique de Lang ne donne pas nécessairement un bon Stone.

Damn Citizen (Raid contre la pègre), film de Robert Gordon, avec Keith Andes, Maggie Hayes, Gene Evans, Lynn Bari. — Jeune et pur, l'officier de police livre une lutte impitoyable contre les gansters. Gordon ne manque pas d'un certain dynamisme.

The Forgotten Village (Le Village oublié), film de Herbert Kline, avec des acteurs non-professionnels. — Script de Steinbeck. Sans aucun intérêt.

King Creole (Bagarres au King Creole), film en Vistavision de Michael Curtiz, avec Elvis Presley, Carolyn Jones, Dolores Hart, Dean Jagger. — Michael Curtiz s'est ici surpassé : il atteint avec ce film le sommet d'une carrière riche en navets. Elvis Presley, petit voyou au grand cœur, deviendra le chanteur le plus célèbre de New-Orléans, malgré son manque évident de style.

The Last Angry Man (La Colère du Juste), film de Daniel Mann, avec Paul Muni, David Wayne, Betsy Palmer, Luther Adler, Joanna Moore, Nancy R. Pollock. — Un saint homme de médecin dans un quartier populaire. Le petit Mann a bâti là un film à sa hauteur.

The Mating Game (Comment dénicher un mari)., film en CinemaScope et Metrocolor de George Marshall avec Debbie Reynolds, Tony Randall, Paul Douglas, Fred Clark. — Comment les paysans triomphent du fisc. Cette comédie aurait pu être drôle.

Moonfleet. — Voir critique de Jean Douchet dans ce numéro, page 44.

Operation Petticoat (Opération jupons), film en Technicolor de Blake Edwards, avec Cary Grant, Tony Curtis, Joan O'Brien, Dina Merrill. — Une sympathique comédie navale menée tambour battant par le malicieux Blake, mais pas si noir, Edwards. Un sous-marin, d'héberger cinq W.A.C., en devient tout rose. L'érotisme fait irruption dans la rude vie guerrière, au grand ébahissement de Cary Grant.

Party Girl (Traquenard). — Voir article de Fereydoun Hoveyda, dans ce numéro, page 13.

Suddenly, Last Summer (Soudain l'été dernier). — Voir critique de Philippe Demonsablon, dans ce numéro, page 56.

Watusi, film de Kurt Neumann, avec George Montgomeny, David Farrar, Taina Elg. — A la recherche des mines du Roi Salomon, des explorateurs se posent, en 1919, des problèmes raciaux. Sans intérêt.

5 FILMS ALLEMANDS

Die Brücke (Le Pont), film de Bernhard Wicki, avec Volker Bohnet, Fritz Wepper, Michael Hing, Franck Glaubrecht. — Cinq jeunes adolescents défendent jusqu'à la mort le pont de leur bourgade. Ce film « à sujet » ne mérite aucun des lauriers qui l'ont couronné. La réalisation de Wicki, lourde d'effets inutiles, distille un pur ennui.

Ludwig II (Louis II de Bavière), film en Technicolor de Helmut Kautner, avec O.W. Fischer, Ruth Leuwerick, Marianne Koch, Paul Bildt. — Kautner, hélas! n'est pas Fraigneau. Fraigneau, lui, était Louis II. D'où l'excellence de son livre et la nullité de ce film. Plutôt que de perdre une heure trente, relisez plutôt l'admirable « *Livre de Raisons d'un Roi Fou.* »

Menschen in Hotel (Grand Hôtel), film de Gottfried Reinhardt, avec Michèle Morgan, O.W. Fischer, Heinz Ruhmann, Sonja Ziemann. — Incroyable de médiocrité. Le remake est plus démodé que le premier *Grand Hôtel* et Morgan plus amorphe que Garbo.

Die Wahrheit über Rosemarie (L'Amour c'est mon métier), film de R. Jugert, avec Belinda Lee, Walter Rilla, Paul Dahlke. — Ce nouveau Rosemarie Nitribitt n'est ni plus, ni moins mauvais que celui de Rolf Thiele.

Strafbataillon 999 (Bataillon 999), film de Harald Philipp, avec Sonia Ziemann, Werner Peters, Heinz Weinn. — Quatre soldats allemands sur le front russe. D'un intérêt très limité.

4 FILMS ANGLAIS

Ferry to Honk-Kong (Visa pour Hong-Kong), film en Cinémascope et en Technicolor de Lewis Gilbert, avec Curd Jurgens, Orson Welles, Sylvia Syms. — Le vieux raffiot, le tortillard, l'antique bagnole sont les adjuvants du cinéma anglais. On s'étonne ensuite qu'il soit poussif. Grande bataille de cabotinage entre Jurgens et Welles.

I'am all right Jack (Après moi le déluge), film de John Boulting, avec Ian Carmichael, Terry-Thomas, Peter Sellers, Dennis Price, Richard Attenborough. — Un brave garçon sert de pigeon à des industriels vertueux. Mais le vrai pigeon est encore le spectateur payant.

The Safecracker (Le Perceur de coffres), film de Ray Milland, avec Ray Milland, Barry Jones, Janette Sterke, Melissa Stribling. — Ray Milland, maître chanteur hitchcockien, vaut mieux que le même, maître à chanter des serrures de coffre-fort.

Together. — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 50.

2 FILMS ITALIENS

Salammbô, film en écran large et en Ferraniacolor de Sergio Grieco, avec Jeanne Valérie, Jacques Sernas, Edmund Purdom. — Flaubert est trahi et Grieco sans art.

Cartagine in Fiamme (Carthage en Flammes), film en écran large et en Technicolor de Carmine Gallone, avec Pierre Brasseur, Daniel Gélin, Anne Heywood, Paolo Stoppa. — De l'art d'utiliser les restes. Il fallait brûler les décors de *Ben Hur* et c'est ainsi que Carthage fut détruite.

1 FILM AUTRICHIEN

Die Halbzarte (Carnets intimes d'une jeune fille), film en Eastmancolor, de Rolf Thiele, avec Romy Schneider, Carlos Thompson, Magda Schneider, Joseph Meinrad. — Une rare vulgarité côtoie une hideur absolue dans lesquelles semble se complaire Rolf Thiele.

1 FILM ESPAGNOL

Un Mundo para mi (Tentations), film de J.A. de La Loma, avec Agnès Laurent, Vicente Parra, Barbara Laage, Armand Mestral. — Ces tentations sont si peu tentantes que l'on bâille avec conviction.

1 FILM INDIEN

Father Panchali. — Critique de Michel Delahaye, dans ce numéro, page 47.

1 FILM MEXICAIN

La Cucaracha, film en Eastmancolor de Imael Rodriguez, avec Emilio Fernandez, Maria Felix, Dolores del Rio, Pedro Armandariz. — Plat et vulgaire.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chefs :
Jacques DONIOL-VALCROZE et Eric ROHMER

•

Tous droits réservés
Copyright by « Les Editions de l'Etoile »
146, Champs-Elysées — PARIS (8e)
R.C. Seine 57.B.19.373.

•

Prix du numéro : 3 NF.
Etranger : 3,50 NF.

Abonnement 6 numéros :
France, Union Française .... 17 NF.
Etranger .... 20 NF.

Abonnements 12 numéros :
France, Union Française .... 33 NF.
Etranger .... 38 NF.

Etudiants et Ciné-Clubs :
28 *NF. (France)* et 32 *NF. (Etranger)*

•

Adresser lettres, chèques ou mandats aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

NOS RELIURES



Nous rappelons que notre système de reliure est souple, résistant, d'un maniement facile et que nous le proposons à nos lecteurs au même tarif que l'ancien modèle.

Cette reliure à couverture jaune et noire, dos noir titré CAHIERS DU CINEMA en lettres or, prévue pour contenir 12 numéros, s'utilise avec la plus grande facilité.

PRIX DE VENTE : A nos bureaux : 5 N.F. Envoi recommandé : 6,50 N.F. Les commandes sont reçues : 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) — C.C.P. 7890-76, PARIS.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépot légal 2e trimestre 1960

CAHIERS DU CINEMA, PRIX DU NUMERO : 3 NF.